Digitized by Google

BIBLIOTHEQUE CANTONALE
M. 2468

Digitized by Google

Vorleſungen

über die

Geſchichte des deutſchen Theaters.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorleſungen

über die

Geſchichte des deutſchen Theaters.

Von

R. E. Prutz.

Berlin.
Verlag von Duncker und Humblot.
1847.

M. 2468

Vorwort.

Die nachſtehenden Vorleſungen ſind im letztvergangenen Winter zuerſt in Berlin, dann, in Folge freundlicher Einladung, auch in meiner Vaterſtadt Stettin gehalten worden: beide Male vor einer zahlreichen und anſehnlichen Zuhörerſchaft.

Ob ich jetzt Recht thue, ſie, den vielfach an mich ergehenden Aufforderungen Gehör gebend, durch den Druck zu veröffentlichen?

Wenn das gedruckte Buch ſo glücklich iſt, ein ähnliches Publikum zu finden, wie die geſprochenen Vorträge, gewiß. Ich meine damit nicht bloß die Nachſicht und Theilnahme, die mir von meinen Zuhörern geſchenkt worden: ich meine vor Allem die Zuſammenſetzung des Publikums. Es iſt kein Buch für Gelehrte: wennſchon ich mir allen Ernſtes ſchmeichle, daß auch der Literarhiſtoriker von Fach es nicht völlig ohne Nutzen in die Hand nehmen wird.

Inzwiſchen war mir dies nur etwas Beiläufiges; meine eigentliche Abſicht ging vielmehr dahin, den Verſuch zu machen, in wie weit auch das größere Publikum, die Maſſe der Gebildeten, die bei uns von den Gelehrten leider nur noch allzuſtrenge geſchieden iſt, ſich möchte für die wiſſenſchaftliche Behandlung eines Gegenſtandes gewinnen laſſen, welchen ſie gewöhnt iſt, nur aus dem Standpunkte der Neugier, des müßigen Zeitvertreibes zu betrachten — und der doch einer tiefer gehenden Behandlung vor vielen ſo würdig wie bedürftig erſcheint. Ob und wie weit dieſer Verſuch mir gelungen, darüber werden berufene Richter, wird vor Allem das Publikum ſelbſt entſcheiden. Immerhin, bei der außerordentlichen Armuth unſerer Literatur an derartigen Werken, dürfte vielleicht ſchon der Verſuch an ſich ein Ding ſein, das, wenn nicht Anerkennung und Aufmunterung, ſo doch vielleicht Nachſicht verdient.

Der Abdruck iſt, der Hauptſache nach, wörtlich, wie ich die Vorleſungen gehalten; nur einzelne Partieen, wo beim mündlichen Vortrage die Zeit mich zu einer unverhältnißmäßigen Kürze genöthigt hatte, habe ich nachträglich durch ausführlichere Behandlung mit dem Uebrigen in Einklang zu bringen geſucht. Dadurch, ſowie durch eine etwas veränderte Eintheilung des Stoffes, hat ſich auch die Zahl der Vorleſungen um eine vermehrt. — Daß ich dabei über die neueſte Zeit weniger ausführlich geweſen, als vielleicht Mancher erwartet, wird dennoch, hoffe ich, bei Allen denen Billigung finden, welche wiſſen, mit welcher Vorſicht, zumal bei einem Gegenſtande, wie dieſer, die Würde der Geſchichte, die Würde wiſſenſchaftlicher Darſtellung rein zu halten iſt von Allem, was, ſei es auch nur in der Meinung der Unverſtändigen, den Schein perſönlicher Gunſt oder Ungunſt erwecken könnte. —

Was endlich die beigefügten Anmerkungen betrifft, die einen weſentlichen Theil des Buches bilden, ſo habe ich ſie hauptſächlich denjenigen meiner Leſer beſtimmt (und möcht' ich ſolcher Leſer recht viele, möcht' ich nur ſolche haben!), welche die hiſtoriſchen Combinationen meines Vortrages durch unmittelbare Anſchauungen zu prüfen und gleichſam Controlle zu führen wünſchen über ihre Richtigkeit. Luxus zu treiben mit Citaten und Büchertiteln ſchien mir nicht der Ort. Allein auch in dieſer Beſchränkung, glaube ich, und auch den Leuten vom Fach wird hier ein Material geboten, wie es, in dieſer Ausdehnung (denn Vollſtändigkeit wage ich nicht zu ſagen) und dieſer bequemen Faſſung, bisher noch nicht beiſammen war.

Unter allen Umſtänden hoffe ich zu einer künftigen Geſchichte unſerer Bühne hier eine Vorarbeit geliefert zu haben, die vielleicht einige Beachtung, vielleicht einigen Dank verdient. — Möge dieſe Geſchichte ſelbſt nicht lange mehr auf ſich warten laſſen!

Halle. Herbſt 1846.

R. E. Prutz.

Ueberſicht des Inhalts.

Seite

Erſte Vorleſung. Einleitung: Zweck und Standpunkt dieſer Vorträge. Bedeutung der Literaturgeſchichte im Allgemeinen. Das Theater. Beziehungen zur Gegenwart. — Früheſte Anfänge der deutſchen Bühne. Die geiſtlichen Spiele des Mittelalters. Faſtnachtſpiele. Hans Roſenblüt, Hans Folz 1

Zweite Vorleſung. Die Reformation. Einwirkung auf das Theater. Religiös politiſche Dramen. Einführung der antiken Literatur. Ueberſetzungen des Terenz ꝛc. 44

Dritte Vorleſung. Hans Sachs. — Stillſtand der reformatoriſchen Bewegung. Nachtheiliger Einfluß auf die Entwicklung der deutſchen Bühne. Ayrer. Aelteſte wandernde Truppen. Die engliſchen Komödianten. . . 77

Vierte Vorleſung. Geiſtliche und Schulkomödie. Jeſuitenkomödie. — Das gelehrte Drama: Opitz, Gryphius, Lohenſtein. — Uebergang zum höfiſchen Drama: die politiſch hiſtoriſche Allegorie; das Schäferſpiel; Opern, Wirthſchaften und Ballete. 112

Fünfte Vorleſung. Die Volkskomödie; der Hanswurſt. Haupt- und Staatsactionen; Hanswurſtkomödie. — Zuſtand der Schauſpielerwelt: wandernde Truppen; Veltheim, Stranitzky. Der Komödienſtreit. Puppentheater. 168

Sechſte Vorleſung. Wiedererwachen des deutſchen Lebens zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. — Reaction gegen das Lohenſtein'ſche Drama: Chriſt. Weiſe. — Gottſched. Seine Bedeutung und Stellung für die Literatur im Allgemeinen. Verhältniß zum Theater: die Neuberin. — Erſtes regelmäßiges Trauerſpiel: Regulus von Pradon. — Gottſched's Cato; ſeine und ſeiner Freunde theatraliſche Thätigkeit. — Zuſtand des deutſchen Luſtſpiels: improviſirte Komödie. Holberg. Feierliche Verbrennung des Harlekin durch Gottſched. — Die Oper; ihre Ausdehnung und Verfall. Gottſched's Oppoſition: Erneuerung des Schäferſpiels. — Ausſichten in die Zukunft. 223

Siebente Vorleſung. Leſſing. Seine Bedeutung für die Entwicklung des deutſchen Geiſtes im Allgemeinen; Stellung zur Literatur, zum Theater. — Die Leipziger Bühnendichter: Joh. El. Schlegel, Gellert ꝛc.; das rührende Luſtſpiel, das Schäferſpiel. — Die Leipziger Bühne: die Neuberin und die Schönemann'ſche Truppe. — Leſſing in Leipzig: frü-

Seite

heſte Verſuche; Weiße. — Leſſing in Berlin: Theaterzuſtände von Berlin bis Mitte des achtzehnten Jahrhunderts; Eckenberg, Schönemann, Schuch. — Leſſing's Beiträge zur Hiſtorie ꝛc. des Theaters. — Das bürgerliche Trauerſpiel: Miß Sara Sampſon. — Oppoſition gegen die Franzoſen; Einführung der engliſchen Bühne, Shakeſpeare. — Minna von Barnhelm. — Leſſing in Hamburg; die Hamburgiſche Dramaturgie. — Emilia Galotti; Nathan. 273

Achte Vorleſung. Die Stürmer und Dränger; Gerſtenberg, Lenz, Klinger. Shakeſpearomanie. — Goethe. Götz von Berlichingen. Deſſen Aufführung in Hamburg. — Zuſtand der damaligen Schauſpielerwelt: Eckhof; Schröder. — Einführung Shakeſpeare's auf der deutſchen Bühne. Hamlet; Brockmann. — Das Theater in Berlin: Koch; Döbbelin. — Anfänge der Weimar'ſchen Bühne. — Das Theater in Mannheim. — Schiller. 317

Neunte Vorleſung. Die niedere Dramatik: Iffland; Kotzebue. — Die ideale Richtung in Goethe und Schiller. — Die Weimariſche Bühne und deren Einfluß: Berlin; Fleck, die Bethmann. — Verfall der dramatiſchen Poeſie, erklärt aus dem allgemeinen Verfall des nationalen Lebens: die Romantiker. — Zuſtand der Theaterwelt: die Berliner Bühne unter Brühl; Ludwig Devrient, Seydelmann. — Ausſichten in die Zukunft; Schluß. 369

Erste Vorleſung.

Einleitung: Zweck und Standpunkt dieſer Vorträge. Bedeutung der Literaturgeſchichte im Allgemeinen. Das Theater. Beziehungen zur Gegenwart. — Früheſte Anfänge der deutſchen Bühne. Die geiſtlichen Spiele des Mittelalters. Faſtnachtſpiele. Hans Roſenblüt, Hans Folz.

Der Gegenſtand, welcher uns hier zuſammenführt, iſt die Geſchichte des deutſchen Theaters. — Es iſt das Weſen jeder wiſſenſchaftlichen ſowohl wie künſtleriſchen Leiſtung, daß ſie ihren Zweck trägt in ſich ſelbſt und ſich rechtfertigt durch ihre eigene Erſcheinung. Daher auch an dieſe Vorleſungen, inſofern in denſelben der Verſuch gemacht werden ſoll, Ihnen eine wiſſenſchaftliche Ueberſicht zu geben über den Gang, welchen das deutſche Theater von ſeinem Urſprung an bis auf die heutigen Zeiten genommen hat — auch an dieſe Vorleſungen, ſage ich, dürfen Sie die Forderung ſtellen, daß dieſelben ſich gleichfalls durch ſich ſelbſt rechtfertigen und die Frage nach Zweck und Abſicht, Standpunkt und Richtung durch ihren eigenen Verlauf beantworten: ſo daß in dieſer Hinſicht alle Vor- und Schutzreden, mit denen ich dieſelben eröffnen möchte, überflüſſig, ja ungehörig erſcheinen dürften.

Nichts deſto weniger, um gewiſſer Einwendungen willen, welche ſich gegen die Wahl des Stoffes erheben laſſen und die zu nahe liegen und zu wohlbegründet erſcheinen, um ſie völlig mit Stillſchweigen zu übergehen, wollen Sie mir geſtatten, einige einleitende Bemerkungen voranzuſenden: Bemerkungen, welche, wie ich hoffe, allerdings dazu dienen werden, nicht nur von vorn herein den Standpunkt zu bezeichnen, welchen

dieſe Vorträge einnehmen wollen: ſondern die auch gleich Anfangs jenes Band der Verſtändigung und gemeinſamen Ueberzeugung zwiſchen uns anknüpfen werden, welches hier ſo wünſchenswerth erſcheint, ja das recht eigentlich die Schwinge ſein wird, die mich trägt. Schenken Sie denn dieſen vorläufigen Bemerkungen ein freundliches Gehör und ermüden Sie auch da nicht, wo dieſelben von unſerm urſprünglichen Thema abzulenken drohen: es wird dies nur geſchehen, um deſto ſicherern Ganges, mit erweitertem und geläutertem Bewußtſein dahin zurückzukehren. —

Die Einwendungen, welche ich meine, betreffen das Verhältniß des Theaters, und mittelbar alſo auch dieſer Vorleſungen, zu der Zeit, in der wir leben, zu der Gegenwart, welche uns trägt, zu der Geſammtheit der öffentlichen Zuſtände, die uns umgiebt.

Denn dies bei Allem, was wir unternehmen, iſt die erſte und nothwendigſte Frage: es iſt nicht genug, daß wir Kinder unſrer Zeit ſind — das ſind wir eben Alle ohne unſer Zuthun und wir können da nicht heraus, wie wir uns auch drehen und winden möchten — ſondern wir ſollen uns auch als ſolche wiſſen und fühlen, wir ſollen uns bewußt werden jenes geheimnißvollen und doch ſo deutlichen, ſo unauflöslichen Zuſammenhanges, der jeden Einzelnen von uns, in ſeinem perſönlichen Denken, Fühlen, Handeln, mit der Geſammtheit ſeiner Zeit, mit ſeinem Volke, ſeinem Vaterlande verbindet, wir ſollen ihn lebendig in uns fühlen und uns willig, ein dankbares Gefäß, von ihm durchzittern laſſen, den heiligen Pulsſchlag, der vom mütterlichen Buſen der Zeit her jeden Einzelnen durchdringt, — ſelbſt auch den Widerſtrebenden.

Iſt dies eine Forderung, welche an Jeden von uns, er ſei groß oder klein, vornehm oder gering, in Allem, was er unternimmt und iſt und will, gerichtet werden muß: wie viel mehr gilt ſie, eine unlösbare, eine nächſte Verpflichtung, für alle diejenigen, welche es in irgend einer Art wagen vor die Oeffentlichkeit zu treten und die Aufmerkſamkeit einer verſammelten Menge auf ſich und ihre Beſtrebungen zu lenken! wie viel mehr alſo namentlich für alle Beſtrebungen der Wiſſenſchaft und der Kunſt!

Denn auch die Wiſſenſchaft und die Kunſt, wie herb es auch klingen mag in den Ohren jener Gelehrten, die noch immer der Meinung ſind, die Welt ſei für ſie da, eine breite, bequeme Unterlage, Syſteme aufzu-

bauen und Forſchungen anzuſtellen, welche Niemand zu Gute kommen, nicht ſie für die Welt — jener Aeſthetiker, welche ſich gewöhnt haben, die Kunſt als ein ſtilles, heimliches Aſyl zu betrachten vor allen Stürmen der Welt, eine ſelig verborgene Atlantis, welche die Woge der Zeit niemals berührt — jener Staatsmänner endlich, die allen Ernſtes ihre Zeit und ihr Volk für eine Domaine, einen Privatbeſitz von Gottes Gnaden erachten, der ihnen, und ihnen allein! anvertraut iſt und in den ſie daher keinen Eingriff dulden, geſchweige denn von deſtructiven Philoſophen, von mißliebigen Dichtern: auch die Wiſſenſchaft und die Kunſt haben in letzter Inſtanz keinen andern Boden, kein anderes Ziel, keinen anderen Inhalt, als die allgemeine Wiege alles Daſeins, die Zeit, in der wir leben. Kein Schacht der Wiſſenſchaft geht ſo tief, daß er den Grund der Gegenwart durchbräche; keine Blüthe der Kunſt ſproßt ſo hoch, daß nicht der Saft der Zeit, der belebende, auch ihre äußerſte Krone noch erfüllte: die freieſten Schöpfungen des menſchlichen Geiſtes, die Schöpfungen der Wiſſenſchaft und der Kunſt, ſie ſind nicht frei genug, daß der Dienſt der Zeitgenoſſen, der Dienſt des Vaterlandes nicht auch für ſie noch eine Pflicht, ja mehr noch: ihr Recht und ihre Ehre wäre.

Freilich ſcheint dies einigermaßen in Widerſpruch zu ſtehen mit demjenigen, was ich ſo eben ſelbſt an die Spitze meines Vortrags ſtellte: nämlich daß alle wiſſenſchaftlichen und künſtleriſchen Leiſtungen ihren Zweck in ſich ſelber haben. Aber in Wahrheit iſt auch dieſer Widerſpruch nur eben ein ſcheinbarer: darum zwar, weil Wiſſenſchaft und Leben, Kunſt und Wirklichkeit, Theorie und Praxis in der That gar nicht ſo geſchieden ſind, wie das gemeine Bewußtſein ſie empfindet. Vielmehr beide erſt, in ihrer Gemeinſamkeit und ihrer gegenſeitigen Ergänzung, bilden ſie den wahren Organismus, das eigentliche lebendige Daſein der Geſchichte: wie ja auch Leib und Seele, Geiſt und Körper, in ihrer gemeinſchaftlichen Durchdringung, erſt wahrhaft den Menſchen bilden. Darum alſo, in ihren letzten Zielen, haben auch beide, Wiſſenſchaft und Leben, Kunſt und Wirklichkeit, nur einen Inhalt, eine Beſtimmung, eine Aufgabe: den Zwecken des Andern dienend, erfüllt Jedes von ihnen zugleich ſeine eigenen: die Verwirklichung nämlich der Idee, die Ineinsbildung des Göttlichen mit dem Menſchlichen, mit Ei-

nem Worte: die Verwirklichung der Freiheit, die eben auch wieder nichts Anderes iſt, als die Wahrheit und die Schönheit.

Nun wiſſen Sie Alle, welche Zeit es iſt, in der wir leben: eine Zeit, von der es leichter iſt ſich in lebendiger Strömung forttragen zu laſſen, als den eigentlichen Kern ihres Weſens zu begreifen und die wechſelnde Maſſe ihrer Erſcheinungen einem beſtimmten einzelnen Begriffe unterzuordnen. Man pflegt ſie eine Zeit der Aufregung zu nennen: und wir dürfen uns dieſen Ausdruck gefallen laſſen, inſofern nämlich eine Zeit der Aufregung eine andere vorausſetzt der Erſchlaffung und der Erſtorbenheit, welche vorangegangen iſt und die nun eben durch die neue Epoche aufgehoben und überwunden werden ſoll.

Und dies nun iſt die Sache: der deutſche Geiſt, nachdem er ſich Jahrhunderte lang in ſich ſelbſt zurückgezogen hatte, iſt er, wenn nicht alle Zeichen trügen, eben in dieſem Augenblicke im Begriff, ſich erobernd zurückzuwenden in die Welt, die er ſo lange verſchmäht, und die doch ſein eigentliches Erbtheil, das wahre Land ſeiner Verheißungen iſt. Jenes große Geſetz alles Lebens und aller Geſchichte, deſſen ich ſo eben gedacht, dieſes meine ich, daß im letzten Grund Idee und Wirklichkeit zuſammenfallen, ja mehr noch: daß die Idee ſelbſt, mit zwingend göttlicher Nothwendigkeit, aus ſich heraus eine neue, ihr entſprechende Wirklichkeit, einen Leib gleichſam ſchafft, in welchem der Meſſias der Idee auch heutigen Tages noch, mitten vor Aller Augen, ſich vermenſchlicht — dieſes große hiſtoriſche Geſetz hat bereits nicht nur alle edelſten und beſten Geiſter der Nation tröſtend durchdrungen, ſondern ſchon auch fängt es an, ſich an ſich ſelbſt, in der Praxis unſers eigenſten Daſeins, zu verwirklichen.

Dieſe letzte, äußerſte Verwirklichung, die volle reife Frucht, auf welche die freie Wiſſenſchaft, die freie Kunſt prophetiſch hindeuten, iſt der freie Staat. Er daher iſt das Ziel geworden, nach welchem die Zeit hindrängt, er der Mittelpunkt, um den alle Kräfte ſich ſammeln, der Stern, der leuchtende, zu dem alle Blicke ſich kehren. Gleich Odyſſeus, haben wir Jahre lang fremde, öde Meere der Speculation durchfahren; wir haben gewohnt auf der Inſel der Kalypſo und unſrer Heimath vergeſſen über den Süßigkeiten der Kunſt, den Grübeleien der Aeſthetik:

jetzt endlich landen wir — und die Küſte, die uns empfängt, ſiehe da! es iſt die heilige, die Küſte unſers Vaterlands. — —

Dies alſo der Charakter, dies die große Aufgabe unſrer Zeit. Wir haben die Stadien hiſtoriſcher Entwicklung vollſtändig, mit deutſcher Gründlichkeit, durchlaufen; wir ſind ein theologiſches, ein äſthetiſches, ein philoſophiſches Volk geweſen: jetzt endlich, den Forderungen der Gegenwart, den Bedingungen unſrer eigenen Exiſtenz Gehör gebend, rüſten wir uns, ein politiſches, das heißt wahrhaft ein Volk zu werden. —

Wie nun aber, dieſem bedeutenden, ja unvergleichlichen Inhalte gegenüber, wie verhält es ſich mit dem Theater? Was namentlich, in einer Zeit, wie die unſrige, in Mitten ſo wichtiger, ſo werthvoller Fragen — was ſollen dieſe Vorträge, die ſich kein höheres Ziel geſteckt haben, als die Geſchichte des deutſchen Theaters? — Ich habe ſelbſt die Forderung geſtellt und mit Nachdruck darauf gedrungen, daß jede Leiſtung der Wiſſenſchaft ſowohl wie der Kunſt in einer innigen und unzweideutigen Beziehung ſtehe zu der Zeit, in der wir leben, und den Intereſſen, welche unſer Volk erfüllen: — und nun, nun komme ich ſelbſt mit dieſen Vorträgen über die Geſchichte des Theaters und will die Blicke, die gerichtet ſind auf die große Bühne der Geſchichte, ablenken auf dies kleine, elende Flickwerk von Leinewand und Pappe? Statt des großen Dramas der Zukunft, das ſich vor uns bereitet im Sonnenſchein des Tages, will ich Sie unterhalten von jenen kleinen angenehmen Täuſchungen der Bretter, mit denen wir Abends, bei Lampenſchein, unſre Langeweile zu betrügen ſuchen? Ihre Herzen ſehnen ſich nach einem Helden der Geſchichte, nach dem großen, gottbegabten Manne, dem es gelingen wird, durch Ein großes Wort, Eine große That, eine That der Freiheit und der Liebe, alle ſtockenden Kräfte zu entfeſſeln, alle feindlichen zu verſöhnen und das Banner der neuen Zeit hoch aufzurichten vor allem Volke: und ich, Angeſichts dieſer Erwartungen, ja in dem Augenblicke ſelbſt, da Sie ſchon dem Fußtritt des Nahenden entgegenlauſchen — ich, ſtatt dieſer Helden der Geſchichte, will Ihnen ſprechen von den Helden, den geſchminkten, der Bühne?! — Kann eine Verkehrtheit größer, ein Widerſpruch ſchreiender, eine Anmaßung ſträflicher ſein? Ja angenommen, daß es meine Kräfte überſtiegen hätte oder

irgend ſonſt nicht verſtattet war, den Fragen des Tages unmittelbar ins Antlitz zu ſchauen: wäre alsdann Schweigen nicht geziemender geweſen, ja ehrenvoller?! — —

Dieſe Anklagen klingen hart, um ſo härter, je näher ſie liegen und je unvermeidlicher ſie auch dem wohlwollendſten Urtheil ſich aufdrängen. Dennoch, um ſie zu widerlegen, erlauben Sie mir, ſie ſogar noch weiter auszudehnen, indem ich alles dasjenige, was hier ſo eben gegen die Geſchichte des Theaters im Einzelnen geſagt ward, übertrage auf die Geſchichte der Literatur im Allgemeinen.

Nämlich das Theater, wie man auch über ſeine Bedeutung für die Gegenwart denke, ſo wird doch immerhin dies zuzugeſtehen ſein, daß das Theater ſelbſt nur ein Theil der literariſchen Entwicklung überhaupt, mithin auch die Geſchichte unſers Theaters nur ein Theil unſrer Literaturgeſchichte im Allgemeinen. Die Frage alſo, um die es ſich handelt, berührt in ihrem letzten Grunde nichts Geringeres, als die Berechtigung der Literatur und der Literaturgeſchichte überhaupt und wie weit es, mitten in unſrer praktiſchen, politiſch bewegten Zeit, der Literaturgeſchichte dennoch geſtattet ſein wird, nicht nur an das Intereſſe des Publikums Anſpruch zu machen — nein, ſogar als eine einflußreiche und mächtige Verbündete, als Lehrerin des Volkes, Prophetin der Zukunft ſich darzuſtellen.

Und hier tritt uns zuerſt die Thatſache überraſchend entgegen, daß gerade ſeit der Zeit, wo das nationale Bewußtſein in uns lebendig geworden iſt und wo wir angefangen haben, uns um die Angelegenheiten des Vaterlandes ſelbſtthätig zu bekümmern — daß gerade ſeit dieſer Zeit und Hand in Hand gehend mit dieſer thatſächlichen Erhebung der Nation, auch die Literaturgeſchichte ein völlig neues Leben, eine völlig neue Wirkſamkeit gewonnen hat. Bis dahin eine maſſenhafte Aufſpeicherung vereinzelter todter Notizen, ein wüſter Sammelplatz von Namen und Zahlen und Büchertiteln, ja beſten Falls eine breite Bettelſuppe ſogenannter äſthetiſcher Raiſonnements und ſchöngeiſtiger Betrachtungen, hat ſie ſich in jüngſter Zeit zu einem lebensvollen Gemälde unſrer eigenſten Entwicklungen, zu einem Bilde unſers Lebens ſelbſt erweitert. Aus der einſamen Stube des Gelehrten, wo ſie ehemals, hinter Folianten

und Excerpten, ängſtlich, in ungenießbarer Form, gehütet ward, aus den Boudoirs äſthetiſcher Feinſchmecker, die ſich, zu anderm Excluſiven, auch die Literaturgeſchichte zurecht ſchnitzelten zu kleinen appetitlichen Bißchen, iſt ſie übergegangen nunmehr in die Hände der Nation, in den Beſitz des Volkes ſelbſt, als eine neue, kräftige Nahrung volksthümlicher Bildung und Geſinnung.

Woher nun dieſer Uebergang? Woher die Riegel unſrer Bibliotheken zerbrochen und aus den todten Schriften der lebendige Geiſt der Gegenwart erweckt?

Daher, weil jene urſprüngliche, organiſche Einheit von Theorie und Praxis, Idee und Wirklichkeit, deren ich vorhin gedachte, immer lebhafter empfunden wird, immer deutlicher in das Bewußtſein des Volkes tritt; weil wir zu begreifen anfangen, daß auch literariſches und politiſches Daſein, Poeſie und Geſchichte einer Nation einen ſolchen lebendigen Organismus bilden; weil wir uns bewußt werden, daß auch die Literatur eines Volkes nichts von ſeinem übrigen Daſein Abgelöſtes, kein bloßer Schmuck, keine Blüthe des Luxus iſt, mit der willkürlich dies eine Volk, dieſe eine Generation ſich ſchmückt und die andere nicht: auch kein Geſchenk der Gunſt, keine Gabe der Willkür, die das Schickſal der einen Nation, dem einen Jahrhundert freigebig gewährt und dem andern bleibt ſie verſagt: vielmehr ſie iſt die eine Hälfte des nationalen Daſeins ſelbſt, eine ſolche zumal, die jeden Augenblick bereit iſt, in ihren Gegenſatz, das praktiſche Leben, überzugehen und, in wechſelſeitiger Durchdringung, ſich aus ihm, ihn aus ſich hervorzubringen. So wenig wie ein Menſch von kleinem und geringfügigem Charakter, ohne eine ächte und lebendige Grundlage praktiſcher Sittlichkeit, jemals in Wahrheit ein großer Dichter, ein vorzüglicher Künſtler, ein bedeutender Genius irgend einer Art ſein kann, ebenſo unmöglich iſt es auch, daß eine kleine, in ſich zerfallene Zeit, ein gebrochenes, thatloſes Volk, ohne Muth und Würde, jemals eine große und bedeutende Literatur beſitzen kann: während andrerſeits überall da, wo ein neuer hoffnungsreicher Keim ſich anſetzt an dem Baum literariſcher Bildung, wir zu der Annahme berechtigt ſind, daß auch in die Wurzeln des nationalen Daſeins, in das eigentliche Mark des Volkes, ein neuer, friſcher Saft ge-

treten iſt. Es iſt derſelbe Trieb der Bildung, daſſelbe Geſetz der Entwicklung, das eine Nation hier zu Thaten treibt und dort zu Liedern: wie es dieſelbe Kraft des Lebens, derſelbe zeugende Trieb der Natur iſt, der hier als Blüthe duftet, dort als Frucht uns entgegenreift.

Dieſe wechſelſeitigen Einwirkungen nun darzulegen und in ihrem innerlich lebendigen Zuſammenhange nachzuweiſen, iſt eben die Aufgabe der Literaturgeſchichte, die in dieſem Sinne alſo nichts Geringeres iſt, als ein Spiegelbild der nationalen Entwicklungen, eine ideale Geſchichte der Völker ſelbſt. —

Die Geſchichte eines jeden Dinges aber iſt zugleich ſein Begriff und ſeine eigene Vernunſt. Auch wir, inmitten der Gegenſätze, von denen unſre Gegenwart bewegt iſt, ja erſt recht um dieſer Gegenſätze willen, um uns zwiſchen ihnen zu orientiren und unter den tauſend ſich kreuzenden Wegen den einen richtigen zu finden, können wir, noch dürfen wir die Lehren der Geſchichte entbehren. In dem Spiegel der Vergangenheit ſind die Thaten der Zukunft vorgebildet; nur aus einer deutlichen und vorurtheilsfreien Einſicht in dasjenige, was vor uns geweſen, in die Stadien, die wir durchlaufen, die Epochen, die wir zurückgelegt, vermögen wir ein freies Bewußtſein zu gewinnen über den Standpunkt, auf welchem wir uns im Augenblicke befinden, ſowie über die Forderungen, die wohlberechtigten, welche die Zukunft an uns, wir an die Zukunft zu richten haben. Ueberall, bei Allem, was wir beginnen, in allen Unternehmungen der Kunſt, der Wiſſenſchaft, des Lebens, immer und überall ſei es der Stern des Bewußtſeins, die Sonne freier hiſtoriſcher Erkenntniß, die uns leitet! Wir landen, gleich Odyſſeus, ja: aber nicht vom Sturm getrieben, nicht ſchlafend, wie er: ſondern wachend ſollen wir landen, und die Segel, die uns tragen, ſeien geſpannt von unſerer eignen Hand! —

Dieſe Berechtigung der Literaturgeſchichte nun zugegeben, unter Anderm auch darum, weil, wie die Dinge für den Augenblick noch ſtehen, das Bewußtſein unſrer Nation bei Weitem mehr ein literariſches iſt, als ein eigentlich hiſtoriſches, und es mithin für alle Fragen der letztern Art keinen bequemern und fruchtbarerern Anknüpfungspunkt giebt, als eben die Literaturgeſchichte: ſo bleibt nun noch die Frage zu beantwor-

ten, welchen Standpunkt innerhalb der Literatur ſelbſt das Theater einnimmt.

Auch hierüber werden wir uns ſehr leicht vereinigen, ſobald Sie ſich erinnern wollen, was eigentlich Inhalt und Grundlage des Theaters iſt, nämlich die dramatiſche Literatur. Daß aber, aus dem geſammten Umkreis der Literatur, ja aller Künſte überhaupt, das Drama die vollendetſte und reiffſte Blüthe, der wahre Gipfel und Abſchluß aller Dichtung iſt, dies iſt ein Satz, der nachgerade ſo trivial geworden, daß Sie mir den beſondern Beweis dafür an dieſem Orte wohl erlaſſen. —

Das Drama alſo iſt die vollendetſte Kunſtgattung. Aber dieſe vollendetſte Kunſtgattung bedarf, eben zu ihrer Vollendung, der Erſcheinung auf der Bühne, das heißt des Theaters. Ein Drama, das nicht aufgeführt wird, nicht aufgeführt werden kann, iſt todt. Erſt in dem Augenblicke, da das Drama durch die Kunſt des Schauſpielers, die Vorrichtungen der Scene unmittelbar, augenſcheinlich ins Leben tritt, erſt in dieſem Augenblick vollendet ſich jene großartige Reihe plaſtiſcher Momente, jene abſolute Selbſtentäußerung, jene völlige, thatſächliche Verwirklichung der Idee, welche eben das Weſen der dramatiſchen Dichtung bildet und um deren willen wir eben in ihr den Gipfel und letzten Abſchluß aller Kunſt zu verehren haben. Es war nicht genug, daß der Poet, indem er ſein Drama dichtete, ſich völlig ablöſte, völlig heraustrat aus ſeiner eigenen Perſon und die Schöpfungen ſeiner Phantaſie verkörperte in lauter eigenen, abgerundeten Geſtalten, von eignem Weſen, eigner Sprache, eignem Charakter: wie von dem Buſen des Dichters, ſo müſſen dieſe Geſtalten ſich noch einmal loslöſen auch von dem Boden der Idee als ſolcher, ſie müſſen vor uns hintreten in unmittelbarer, leibhaftiger Lebendigkeit, als ſelbſtändige, außer uns befindliche Weſen; wir müſſen ſie mit Augen ſehen, mit Ohren hören, mit Händen greifen, eine neue wirkliche Welt — und doch noch immer eine Welt der Kunſt!

Aber auch hiemit iſt die Reihe großartigſter Wirkungen noch nicht abgeſchloſſen: ſondern wie zu der Idee des Dichters die belebende Kunſt des Schauſpielers, ſo zu dem aufgeführten Drama tritt noch ein Neues, Drittes hinzu: die unmittelbare Gegenwart des Publikums. Kein an-

derer Zweig weder der Literatur noch der Kunſt tritt ſo unmittelbar in die Oeffentlichkeit des praktiſchen Lebens ein, kein anderer ſtellt ſich dem Publikum ſo handgreiflich Aug' in Auge, wie dies, durch Vermittlung des Theaters, mit der dramatiſchen Literatur der Fall iſt. Was iſt der Eindruck des geleſenſten Buches gegen die glückliche Wirkung eines Stückes! Der Beifall entzündet ſich am Beifall, das Publikum ſelbſt tritt mit in die Reihe der Spielenden, Dichter, Darſteller, Zuſchauer, alle ergriffen von Einem Feuer, alle vereinigt im gemeinſamen Dienſte des Genius! —

Hiemit iſt nun auch die Frage nach der Berechtigung des Theaters und ſeinem Verhältniß zur Gegenwart zu völliger Erledigung gebracht. Iſt die Literatur überhaupt ein Spiegel des nationalen Daſeins und haben wir wiederum innerhalb der Literatur das Drama als die vollendetſte und reifſte Entfaltung derſelben anzuerkennen: ſo folgt daraus mit Nothwendigkeit, daß das Theater, als das verwirklichte, lebendig gewordene Drama, der reinſte und großartigſte Spiegel des öffentlichen Lebens iſt, den die Literatur überhaupt zu bieten vermag. Es iſt gleichſam das empfindlichſte Thermometer der nationalen Bildung, der genaueſte und feinſte Maßſtab, der ſich dem öffentlichen Leben von Seiten der Literatur anlegen läßt. Kein anderer Zweig derſelben, wie wir ſo eben geſehen haben, iſt ſo genau mit der Oeffentlichkeit verbunden, als das Theater; ſogar es bildet ſelbſt einen Theil dieſer Oeffentlichkeit: ja es fehlt nicht viel, und es hat Zeiten und Völker gegeben, bei denen die Oeffentlichkeit des Theaters die einzige war, die überhaupt noch exiſtirte — und auch ſie war von Gensd'armen überwacht. — Darum auch für die Blüthe der Nationen, für das Wachſen und Sinken ihrer hiſtoriſchen Größe giebt es keinen augenfälligeren Maßſtab, als die Geſchichte der verſchiedenartigen Theater. Andere Künſte vermögen es zum Theil, auch nachdem der nationale Gehalt verſchwunden iſt, noch einen ſchönen, täuſchenden Nachſommer zu führen. Noch lange nachdem die Selbſtändigkeit der griechiſchen Staaten gebrochen war, erbte die plaſtiſche Kunſt der Griechen, der Kanon ihrer Bildhauer und Maler fort; ja ſie kam zum Theil erſt recht in Blüthe an den Höfen derſelben Fürſten, in Mitten derſelben Völker, durch welche die griechiſche Freiheit war gebrochen

worden. Sogar im Gebiete der Dichtung ſelbſt ſehen wir, nachdem ſchon längſt der nationale und mit ihm der poetiſche Gehalt geſchwunden, oftmals noch einzelne lyriſche Dichter, gleich zurückgebliebenen einſamen Nachtigallen, mitten in einer proſaiſchen Zeit, ihre klagenden Lieder in die Welt ſenden. — Das Theater vermag dies nicht. Wie es ſich am Späteſten entfaltet, als die letzte, ſchönſte Blüthe volksthümlicher Bildung, ſo auch, mit eben dieſer Blüthe, welkt es am Erſten, am Unaufhaltſamſten dahin; das griechiſche Drama in dem glänzenden Jahrhundert des Perikles, die Lope und Calderons zur Zeit der ſpaniſchen Weltherrſchaft, Shakeſpeare in den Blüthetagen des alten, luſtigen England, unter dem glücklich herrſchenden Scepter der jungfräulichen Eliſabeth, die franzöſiſche Bühne in der prächtigen Epoche Ludwigs des Vierzehnten liefern den Beweis. Ja überhaupt nur ein eigenes Theater zu haben, iſt ſchon an und für ſich eine Ehre, die nur den welthiſtoriſchen, den eigentlich gebietenden Nationen zu Theil wird: und auch ihnen, wie geſagt, nur in den Tagen ihres Glanzes und ihrer politiſchen Größe. —

Dies nun alſo iſt auch der Standpunkt, von welchem aus in dieſen Vorleſungen die Geſchichte des deutſchen Theaters betrachtet werden ſoll. Erwarten Sie keine Statiſtik des Theaters, keine Specialgeſchichte einzelner Bühnen, keine Anekdoten von Schauſpielern und Schauſpielerinnen, ſo löblich und unterhaltend dieſe Dinge an ſich auch ſind und ſo vielen Werth wir, als auf die eigentliche poſitive Grundlage aller weiteren Kombinationen, auf dieſes nächſte hiſtoriſche Material auch zu legen haben. Erwarten Sie auch keine dramaturgiſchen Betrachtungen, keine Beurtheilung einzelner Schauſpieler, keine Fingerzeige und Rathſchläge für die praktiſche Einrichtung des Theaters: dergleichen mag billig andern Perſonen überlaſſen bleiben, denen eine größere Erfahrung zur Seite ſteht als mir, ſowie andern Orten, wo dieſe Rathſchläge wirkſamer ſein werden, als hier. Endlich auch erwarten Sie keine äſthetiſche Kritik unſrer dramatiſchen Literatur: ich möchte überhaupt keine andere Kritik anerkennen, als die in der hiſtoriſchen Entwicklung der Kunſt ſich an ſich ſelbſt verwirklicht hat und die für uns daher nichts zu thun übrig läßt, als ſie in ihrer geſchichtlichen Nothwendigkeit nachträglich zu be-

greifen. Was ich dagegen beabſichtige, das iſt, Ihnen überall, ſo viel ich vermag, den Zuſammenhang darzulegen, der das deutſche Theater mit dem Geſammtleben unſrer Nation, mit den Entwicklungen unſrer Geſchichte, den Entfaltungen unſers innerſten volksthümlichen Kernes verknüpft; ich werde Ihnen zu zeigen ſuchen, wie die Verirrungen unſers Theaters ihren letzten eigentlichen Grund haben in gewiſſen Verirrungen unſrer Geſchichte ſelbſt und wie, wenn das deutſche Theater bisher diejenige Stufe nicht erreicht hat, die wir ihm im Intereſſe der Kunſt wie des nationalen Ruhmes wünſchen möchten, dies weder die Schuld unſrer Dichter noch unſrer Schauſpieler, ja nicht einmal (und das will viel ſagen) die Schuld unſrer Hofintendanzen iſt: ſondern vielmehr die Schuld des Volkes ſelbſt und unſrer Geſchichte überhaupt.

Was daraus für ein Reſultat folgen wird? Ein ſehr geringes vielleicht für die ſpeziellen Intereſſen des Theaters, aber doch kein ganz unfruchtbares, hoffe ich, für unſer nationales Bewußtſein: dieſes nämlich, daß wir, um ein großes Theater zu haben, uns zuvörderſt entſchließen müſſen, eine große Nation zu ſein! —

Nun läßt ſich dies Letztere freilich nicht über Nacht improviſiren; aber den Anfang dazu machen durch Hebung des volksthümlichen Bewußtſeins, durch Stärkung und Kräftigung aller edleren patriotiſchen Empfindungen, durch vermehrte Einſicht in den Gang unſrer Geſchichte: das können wir jeden Augenblick, dazu iſt es nie zu früh, dazu kein Beitrag zu klein, kein Verſuch zu unerheblich, — und ob er ſo geringfügig wäre, wie dieſe Vorleſungen.

Alle Wege führen nach Rom; das Rom unſrer Tage aber iſt die Freiheit. — —

Indem wir uns nun dem eigentlichen Thema dieſer Vorträge zuwenden, ſo folgt aus dem bisher Bemerkten zuvörderſt noch dies, daß, bei der durchgängigen Uebereinſtimmung zwiſchen den Entwicklungen unſers Theaters und unſers öffentlichen Lebens überhaupt, welche ich nachzuweiſen gedenke, es einer eigenen Eintheilung für die Geſchichte des Theaters überall nicht bedarf. Vielmehr dieſelben Epochen, in welche unſre Bildung überhaupt zerfällt, dieſelben Entwicklungsgeſetze, nach denen unſre Geſchichte im Allgemeinen vor ſich ſchreitet, werden in der-

ſelben Weiſe auch in der Geſchichte unſers Theaters wiederkehren. Zunächſt alſo und vor Allem wird auch hier jener große Wendepunkt der Reformation ſich geltend machen, der für unſre geſammte Entwicklung ſo entſcheidend, ſogar in gewiſſem Sinne der eigentliche Anfang, zum Wenigſten die Erneuerung unſrer Geſchichte geworden iſt. Wie die Periode bis zur Reformation, das ſogenannte Mittelalter, nach der bekannten Auslegung überhaupt nur die Bedeutung hat, die neue Zeit mit der alten zu vermitteln und einen eigenthümlich deutſchen Geiſt aus dem Conflict mit den verſchiedenartigſten Bildungsſtoffen überhaupt erſt herauszubilden: ſo auch für die Geſchichte unſers Theaters iſt dieſe älteſte Epoche bis auf die Reformation nur eine Epoche roheſter Anfänge und Verſuche, ja ſolcher Anfänge zum Theil, von denen man in Zweifel ſein kann, ob ſie überhaupt nur der Geſchichte des Theaters beizuzählen ſind. — Einer flüchtigen Ueberſicht dieſer Anfänge und Verſuche ſei der Reſt dieſes heutigen Vortrages gewidmet. —

Die früheſten Anfänge theatraliſcher Darſtellung, inſofern wir alle einfachſten mimiſchen Spiele, alle Mummereien und ähnliche Poſſen dazu rechnen wollen, ſind überall und zu allen Zeiten dieſelben geweſen: Ausflüſſe nämlich jenes Nachahmungs- oder beſſer geſagt, jenes plaſtiſchen Triebes, der ohne Zweifel einen Grundzug der menſchlichen Natur bildet und den ja noch heutzutage ein Jeder von uns an ſeinen Kindern wahrnehmen kann, wie ſie ſich bemühen, gewiſſen Perſonen ihrer Umgebung nachzuäffen oder gewiſſe Scenen ihres kleinen Lebens ſpielend zu wiederholen. Die Spuren dieſer Anfänge zeigen ſich, ſo weit es eben Menſchen giebt, in allen Ländern und unter allen Himmelsſtrichen: und dürfen wir daher annehmen, daß auch die alten Deutſchen dergleichen mimiſche Spiele gehabt, die vermuthlich, wie bei den übrigen Völkern, ſo auch bei ihnen in einem gewiſſen Zuſammenhange mit ihren gottesdienſtlichen Gebräuchen, ihren Feſten und Schmäuſen geſtanden haben werden.

Eine genauere Kunde hierüber fängt erſt von da an aufzudämmern, wo unſre Vorfahren in Berührung kommen einerſeits mit dem Chriſtenthum, welches ſie annehmen, ſowie andrerſeits mit dem Römerreiche, das ſie ſtürzen.

Die alten Römer, weil ihnen jene Grundlage freier, ſchöner Menſch-

lichkeit mangelte, durch welche eben die Griechen, dies wahrhaft menſch-
lichſte Volk, ſo groß, die allgemeinen Lehrer und Muſter aller Zeiten
geworden ſind, waren überhaupt nur ſchlechte Pfleger der Kunſt. Auch
das Drama, mit Ausnahme gewiſſer nationaler Komödien, hatte bei
ihnen nur geringe Wurzeln geſchlagen. Statt ſich in der ſchönen maß-
vollen Bahn der Griechen zu halten, war es, dem brutalen Charakter
eines erobernden Volkes gemäß, frühzeitig ausgeartet in pomphafte Schau-
ſtellungen, die einzig darauf berechnet waren, die Sinne zu reizen und
die abgeſtumpften Nerven des Pöbels, des vornehmen ſowohl wie des
geringen, durch craſſe Effekte aufzuregen; Thierhetzen, Gladiatoren-
kämpfe, üppige Prunkzüge erſetzten dem überſättigten Römer jene erha-
benen Schauer der Tragödie, jene reizenden Spiele des Witzes, von
denen der Grieche ſich ſo gern hatte ergreifen laſſen. Je mehr das rö-
miſche Leben in ſich ſelbſt zuſammenſank, je größer wurde dieſer Unfug;
es gab zuletzt nichts mehr als Spectakelſtücke, der Mehrzahl nach von
der verwerflichſten, unſittlichſten Art.

Wer, unter dieſen Umſtänden, hätte es den chriſtlichen Geiſtlichen,
in deren Händen damals die Erziehung und Leitung unſerer Vorfahren
lag, verargen mögen, daß ſie ihre Pflegebefohlenen auf alle Art zurück-
zuhalten ſuchten von dem Gräuel dieſer heidniſchen Spiele? Zumal
wenn wir den eigenthümlich düſteren Charakter dieſer früheſten Jahr-
hunderte dazu in Anſchlag bringen, ſowie den Abſcheu, mit welchem
das älteſte Chriſtenthum alle Luſt der Sinne, alle Pracht der Weltlich-
keit, als etwas Unheiliges und Unerlaubtes, von ſich ablehnen zu müſſen
glaubte.

Allein, wie immer, ſo ließ auch damals ſchon die Weltlichkeit, die
heitere Luſt der Sinne ſich nicht ganz aus ihrem guten, angeborenen
Recht vertreiben. Den Beweis dafür liefern die gehäuften Verbote, die
Acht- und Bannformeln, welche von geiſtlichen und weltlichen Mächten,
von Königen, Päpſten und Concilien gegen die teufliſchen Poſſenreißer,
die Gaukler und Schauſpieler und alle diejenigen, die ihren hölliſchen
Luſtbarkeiten beiwohnen möchten, geſchleudert wurden: Verbote, deren
geſteigerte Anzahl, deren häufige Wiederholung nur Zeugniß ablegen
gegen ihre eigene Wirkſamkeit und wie gern, allen prieſterlichen Ermah-

nungen zum Trotz, der naive, urſprüngliche Sinn der alten Deutſchen ſich von dieſen Ueberreſten römiſcher Pracht, römiſcher Ausſchweifung verlocken ließ.

Und nicht einmal war dies der einzige Feind, den die Geiſtlichkeit in dieſer Hinſicht zu bekämpfen hatte: ſondern ohne Zweifel lebten auch in den Deutſchen ſelbſt noch Erinnerungen und Reſte jener älteſten heidniſchen Spiele fort, mit denen ſie ehemals, vor Einführung des Chriſtenthums, die vorzüglichſten Begebenheiten ihres öffentlichen und häuslichen Lebens, den Eintritt des Frühlings, den Wechſel der Jahreszeiten und Aehnliches, gefeiert hatten. Ja wir dürfen annehmen, daß, in Folge Theils der nationalen Berührungen überhaupt, Theils und hauptſächlich aber in Folge des gemeinſamen Druckes, welchen ſie beide von den Geiſtlichen erfuhren, die Reſte altrömiſcher und altdeutſcher Gaukler, Poſſenreißer ꝛc. allmälig in einander übergingen und verſchmolzen: eine Annahme, welche namentlich für die Entwicklung der ſpäteren weltlichen oder ſogenannten Faſtnachtſpiele von Intereſſe iſt und auf die wir daher noch zurückkommen werden.

Bei dieſer Lage der Dinge nun, da alle Verbote und Beſchränkungen ſich unwirkſam erwieſen, ſo ergriff die Kirche auch hier denſelben Ausweg, den ſie, unter ähnlichen Verhältniſſen, bis auf die heutige Stunde jederzeit ergriffen hat und der ein eigenthümlich geiſtliches Manöver, die wahre Grundlage ihrer Macht und Wirkſamkeit zu ſein ſcheint: nämlich, in das Unvermeidliche ſich fügend, ſelbſt zu thun, woran ſie Andere nun einmal nicht mehr hindern kann, und den Feind, der ihr über den Kopf wächſt, dadurch zu überwältigen, daß ſie ihn ſelbſt in ihre Dienſte nimmt. Mit anderen Worten: da die Geiſtlichkeit die Luſt an theatraliſcher Darſtellung nun einmal nicht mehr unterdrücken konnte, wohlan, ſo kehrte ſie das Heft um und übernahm es ſelbſt, dergleichen Spiele zu veranſtalten.

Auch mochte ſie dies um ſo ehe thun, als in der That von Haus aus bereits in den älteſten und einfachſten Gebräuchen der chriſtlichen Kirche ein unverkennbares dramatiſches Element ſich offenbarte. So in den Wechſelgeſängen der Liturgie, in den Reſponſorien des Prieſters und der Gemeinde, in den verſchiedenartigen Verrichtungen und Ge-

bräuchen der heiligen Meſſe, wie dieſelben zum Mindeſten ſchon ſeit dem zweiten Jahrhundert der chriſtlichen Zeitrechnung üblich waren. Dazu kamen ſodann die verſchiedenen Feſte, die Tage der Heiligen und Märtyrer mit ihren Proceſſionen und Aufzügen, die alle ſowohl etwas Theatraliſches in ihrer Erſcheinung, wie etwas Dramatiſches in ihrem Weſen hatten.

Aus dieſen Anfängen alſo und in dieſer Veranlaſſung entſtand das älteſte Drama der modernen Welt: das Drama der Geiſtlichen. Seine erſte Geſtalt können wir uns nicht einfach genug denken: eine Proceſſion, ein Feſtzug etwa, bei welchem die Figur des betreffenden Heiligen umhergeführt ward, anfänglich vielleicht nur eine Puppe, ſpäterhin ein Acteur, ein Geiſtlicher, im Koſtüm des Heiligen, den Geſang der Liturgie zuerſt nur mit Geberden begleitend, wie im Puppenſpiel, dann ſelbſt mit einſtimmend, dann in eigenen Worten ſeine Geſchichte erzählend: und ſo weiter. Bald vielleicht geſellte ſich ein Zweiter, ein Dritter hinzu, beſonders bei ſolchen Feſten und Veranlaſſungen, die ein gewiſſes Perſonal erforderten und die von früheſten Zeiten her durch bildliche Darſtellung waren begleitet worden, wie die Weihnachtkrippe, die Paſſion, die Grablegung und dergleichen mehr. — Bald zu der erweiterten mimiſchen Darſtellung genügte auch der einfache Text des Kirchenliedes nicht mehr: es wurden entſprechende Stellen aus der heiligen Schrift eingeſchoben, zuerſt aus dem neuen, dann hiſtoriſche, ſpäter auch dogmatiſche Parallelen aus dem alten Teſtament, welche wiederum durch ſceniſche Darſtellung begleitet wurden und eine neue Erweiterung des Perſonals, der Scenerie ꝛc. nöthig machten. —

So endlich, auf dieſem langſam allmäligen Wege, bildeten ſich jene großen geiſtlichen Spiele, welche, vornämlich ſeit dem dreizehnten Jahrhundert, unter dem Namen der Myſterien ſich durch alle Länder der damaligen Chriſtenheit verbreiteten. Ihr Stoff war durchgängig der heiligen Schrift entnommen oder doch wenigſtens der Legende und den Lebensgeſchichten der Heiligen; ſtatt der einzelnen vorgeſchriebenen Strophen und Verſe, aus denen die älteſten Spiele zuſammengeſetzt ſein mochten, ward allmälig eine vollſtändige Geſchichte, eine Fabel mit ordentlichem hiſtoriſchem Verlauf abgeſpielt, beſonders ſeitdem die

Kloſterleute gelernt hatten, die alten heidniſchen Sceniker nicht nur zu leſen, ſondern zum Theil ſogar nachzuahmen: wofür die bekannte Nonne Roswitha von Gandersheim, aus dem zehnten Jahrhundert, in ihrer lateiniſchen Nachahmung des Terenz, ein intereſſantes, wenn auch vielfach überſchätztes Beiſpiel giebt.

Und nun erſt die Aufführung dieſer Myſterien, wie weit war auch ſie, in ihrer reichen, faſt heidniſchen Pracht, entfernt von jener ascetiſchen Einfachheit der früheſten kirchlichen Spiele! Aus den Kirchen und Kapellen, wo ſie ehemals, in andächtiger Stille, ein Theil des Gottesdienſtes ſelbſt, vor ſich gegangen waren, ſehen wir ſie jetzt hinausgeſchritten in die Mitte der Städte, auf die Kirchhöfe, die Märkte, die öffentlichen Plätze; ſtatt der einfachen kirchlichen Gewänder, der beſcheidenen Heiligenbilder, wird ein reicher Vorrath koſtbarer Kleidungen, mannigfacher Koſtüme prunkend zur Schau geſtellt; eine künſtlich erbaute Bühne mit Dekorationen, Verſenkungen, Flugwerken ſtellt ſich den geſteigerten Anſprüchen des Luxus und der Neubegier bereitwillig zu Dienſten. Auch ſind es ſchon lange nicht mehr Geiſtliche allein, welche in dieſen Spielen auftreten: es war eben nichts Seltenes, daß Ein Myſterium einige hundert Acteurs beſchäftigte, ganze Legionen von Engeln und Erzengeln, ganze Heerſcharen von Heiligen und Märtyrern wurden auf die Bühne gebracht. Da reichten natürlich die Geiſtlichen nicht mehr zu, da mußten Laien mithelfen, Brüderſchaften, Schauſpielerinnungen, die ſich eigens zu dieſem Zwecke vereinigten. — Nun aber, einmal aufgenommen in die heiligen Spiele, verlangen die Weltkinder auch ihr Recht. Schon hatte man, eben um der Laien willen, in die urſprünglichen lateiniſchen Texte einzelne deutſche Stellen eingeſchoben: und nicht lange währt es, ſo vertreiben dieſe modernen Einſchiebſel die alte kirchliche Sprache gänzlich. Nun findet man auch die bloße Heiligengeſchichte nachgerade zu trocken, man will auch einmal etwas Derbes, Herzerſchütterndes zu lachen haben, es wird ein Scherz, ein kräftiger Witz, ein luſtiges Zwiſchenſpiel eingeſchoben in die feierliche Handlung — und ſiehe da, mitten zwiſchen den Chören der Heiligen, den erbaulichen Reden der Patriarchen tritt der Narr mit den Schellen auf. — Dazu endlich die lange Dauer dieſer Darſtellungen.

Denn mit zwei, drei Stunden, wie heutzutage, war ein mittelalterliches Theaterpublikum nicht zufrieden: es mußten wenigſtens ebenſo viel Tage, ja wenn möglich, Wochen ſein. Natürlicher Weiſe konnten weder Publikum noch Acteurs ſo lange mit trockenem Munde aushalten; es mußte etwas geſchmauſt, vor Allem, nach löblicher deutſcher Gewohnheit, es mußte etwas getrunken werden und zwar etwas Erkleckliches; Jahrmärkte, Meſſen, Bankets und Zechgelage ſchloſſen ſich an die geiſtlichen Aufführungen an: und mehr als einmal wird uns gemeldet, daß das Stück nicht habe zu Ende geſpielt werden können, etwa weil der heilige Abraham im Rauſche den Hals gebrochen oder weil Cherubim und Seraphim in Streit mit einander gerathen und ſich die Köpfe blutig geſchlagen. —

So alſo wiederholt ſich auch hier, in dem engen Umkreis dieſer früheſten geiſtlichen Schauſpiele, derſelbe Entwicklungsgang, den wir gleichzeitig auf dem großen Theater der Weltgeſchichte, in den Entwicklungen des deutſchen Lebens ſelbſt wahrnehmen. Wie dort, in den großen Kämpfen des Mittelalters, die Kirche untergeht in dem vergeblichen Bemühen, die Weltlichkeit völlig in ſich zu verſchlingen: ſo auch in dieſen Anfängen unſers Theaters wird das urſprüngliche geiſtliche Element von dem weltlichen, dem es Anfangs nur zögernd, nur als dienendem Knecht, Eingang verſtattet, allmälig überwuchert: bis daſſelbe ſich endlich ſogar völlig von ihm trennt und als eigenes weltliches Drama ſich ſelbſtändig begründet.

Wie und wann zuerſt dieſe Trennung vor ſich gegangen, darüber, beim Mangel hiſtoriſcher Documente und Zeugniſſe, tappt die Literaturgeſchichte bis zur Stunde im Dunkeln. Vielleicht am Nächſten zum Ziele treffen wir mit einer Annahme, die ich Ihnen bereits vorhin andeutete und die, ich kann es nicht leugnen, auf den erſten Anblick allerdings ſeltſam und befremdlich erſcheint: mit der Annahme nämlich, daß die weltlichen Spiele überhaupt niemals ſo völlig abgeſchafft und ausgerottet geweſen ſind, wie es, Angeſichts dieſer außerordentlichen Fülle, in der das geiſtliche Schauſpiel ſich entwickelte, den Anſchein gewinnt: vielmehr daß, oft unterbrochen, vielfach verfolgt, in unſcheinbarſter, dürftigſter Form, nichts deſto weniger eine nie ganz ausgeſtorbene Rei-

henfolge, ein Stammbaum gleichſam von Gauklern und Poſſenreißern die ſpäteſten Ausläufer altrömiſcher und altdeutſcher heidniſcher Spiele mit dieſen früheſten Anfängen weltlicher Komödie verbindet: dergeſtalt, daß dieſe ſelbſt, in ihrem Urſprung, nichts Anderes iſt, als eine Rehabilitation, eine Auferſtehung gleichſam dieſer urälteſten Elemente. Exiſtirt wenigſtens, dafür liefern nicht allein die früher erwähnten Drohungen und Verbote, dafür liefern auch ganz beſtimmte einzelne Anekdoten und Anführungen (wie z. B. daß Kaiſer Heinrich der Dritte bei ſeiner Vermählung zu Ingelheim im Jahre 1043 eine große Anzahl von Schauſpielern und Gauklern, die ſich, einer guten Einnahme gewärtig, dazu eingefunden, zu ihrer größten Betrübniß ohne Gabe, ja ohne Speiſe und Trank weggeſchickt) den Beweis — exiſtirt haben derartige weltliche Schauſpieler und Poſſenreißer das ganze Mittelalter hindurch, wennſchon wir zugeben, daß ihre Leiſtungen, verglichen mit den prächtigen Spielen, welche die Kirche veranſtaltete, ohne Zweifel ſehr kümmerlich und kaum der Beachtung werth, ſowie auch, daß es keineswegs ausſchließlich oder auch nur hauptſächlich theatraliſche Darſtellungen geweſen, womit ſie ihr Publikum unterhalten, ſondern daß ſie gewiß auch mit Taſchenſpieler-, Seiltänzer- und ähnlichen Künſten umhergezogen ſind. Es fehlt ferner nicht an Spuren, daß eben dieſe Banden ſich auch der geiſtlichen Schauſpiele, der Myſterien, bemächtigt und ſie, es muß dahin geſtellt bleiben, in welcher Geſtalt und unter welchen Veränderungen, zu gewerbmäßiger Darſtellung gebracht haben: ſowie andrerſeits, erwähnter Maßen, das weltliche Element in einzelnen Poſſen und komiſchen Zwiſchenſcenen auch in die Myſterien ſelbſt Eingang fand. Nach ſolchen Vorbereitungen und allmäligen Anſätzen, indem nunmehr, gegen Ende des Mittelalters, das ſinnlich weltliche Element überhaupt anfing ſich von der ascetiſchen Herrſchaft der Kirche zu emancipiren: was war natürlicher, als daß auch im Umkreis der Bühne die weltlichen Elemente ſich gleichfalls befreiten und ſelbſtändig, in eigene Formen, zuſammentraten?

Dies alſo der Urſprung der weltlichen oder ſogenannten Faſtnachtſpiele. Ihre vorzüglichſte Pflege fanden ſie, ihrem Charakter gemäß, in den Sitzen weltlichen Reichthums und Verkehrs, das heißt in den

mittelalterlichen Städten. Wie die Myſterien der Kirche, ſo gehören die Faſtnachtſpiele dem Bürgerthum; wie jene von Mönchen und Geiſtlichen, ſo wurden dieſe ausſchließlich von bürgerlichen Dichtern, das heißt alſo für dieſe Zeit: von Meiſterſängern, verfaßt. Führten jene, die Myſterien, einen reichen Troß von Engeln und Heiligen, ja Gott Vater, Chriſtus, die Dreieinigkeit ſelbſt auf die künſtlich verzierte Bühne: ſo dagegen die Perſonen, die in den Faſtnachtſpielen auftraten, waren meiſt dem Bürgerſtande ſelbſt entlehnt: Handwerker, Bauern, Knechte, Soldaten und was ſonſt in dieſen unmittelbarſten Kreis des gewöhnlichen Lebens, dieſe einfachſten Schichten der Geſellſchaft gehört. Ebenſo, ſtatt der Wunderthaten, der Himmelfahrten und jüngſten Gerichte, welche die geiſtliche Bühne erfüllten, gab es hier lauter kleine, einfache Scenen des bürgerlichen, meiſt ſogar des häuslichen Lebens; excerpirten jene, mit theologiſchem Fleiß, Evangelienharmonieen, Legenden und Lebensläufe der Heiligen: ſo war jede gewöhnlichſte komiſche Situation, ein Schwank, eine Anekdote, ja mehr noch: ein bloßer plumper Scherz, eine Zote den bürgerlichen Dichtern ein genügender Stoff, ihr loſes dramatiſches Gewebe daran einzuſchlagen. Auch äußerlich, in ihrer ſceniſchen Ausſtattung (vorausgeſetzt nämlich, daß hier überhaupt von einer ſolchen die Rede ſein könnte), lenkten dieſe Faſtnachtſpiele von dem Pomp der geiſtlichen Aufzüge, dem Luxus der kirchlichen Spiele zu einer gemeſſenen, wahrhaft bürgerlichen Einfachheit zurück. Waren jene, durch ein zahlreiches Perſonal, durch maſſenhafte und koſtbare Zurüſtungen befähigt, ein anſehnliches Lokal, die Vorhallen eines Domes, den Marktplatz einer Stadt, die Säle eines fürſtlichen Schloſſes würdig zu erfüllen: ſo hingegen beſchränkten dieſe in Perſonenzahl wie Zurüſtung ſich auf das Allernothwendigſte. Es ſind ſelten mehr als ein Dutzend Perſonen, meiſtens noch weniger, darin beſchäftigt, alſo eben genug, um überall, in jedem Zimmer, auf jeder Diele, wo eine Hand voll luſtiger Geſellen ſich zuſammenfindet, etwa mit umgekehrten Mänteln, mit vertauſchten Kappen, friſchweg abgeſpielt zu werden.

Denn dies war ihr Zweck, dies ihre Veranlaſſung: in der Zeit der Faſtnacht, einer Zeit, die von Uralters her zu Mummereien und geſelligen Scherzen beſtimmt war, thun einige luſtige junge Leute ſich zu-

ſammen, wackere Bürgersſöhne, die, nachdem ſie den Tag über fleißig in der Werkſtatt gearbeitet haben, ſich zu Abend wohl einen Scherz geſtatten mögen. In ſpaßhafter Vermummung ziehen ſie über die Straße, von Haus zu Haus; wo ſie die Nachbarn verſammelt finden, der Wirth ſie freundlich empfängt, die Anweſenheit holder Frauen zum Verweilen einladet, da ohne Weiteres beginnen ſie ihre luſtigen Schwänke. Das Ganze iſt ein Spaß, ohne künſtleriſchen Anſpruch gegeben und empfangen, ein Zeitvertreib, eine geſellige Unterhaltung, in der Art, wie ja wohl noch heutzutage bei uns junge Leute, in geſelligem Zuſammenſein, Sprichwörter aufführen und Komödie ſpielen aus dem Stegereif. War der kurze Schwank zu Ende gebracht, die Moral gehörig gebilligt und belacht, ein Trunk zum Dank geboten und genommen, ſo zog die luſtige Schaar weiter, von Nachbar zu Nachbar, ihre Schwänke zu wiederholen; Erwartung und Freude gingen ihr voraus, Lachen und Jubel folgten ihr. —

Der Hauptſitz dieſer Faſtnachtſpiele waren, wie geſagt, die alten Reichsſtädte, Köln, Augsburg, vor Allem Nürnberg, dies Venedig Germaniens, die Krone damals und Königin aller deutſchen Städte. Auch die beiden älteſten Bearbeiter, denen es gelang, dieſen Schwänken eine gewiſſe feſte Form, eine Art literariſcher Geſtaltung zu geben, gehören nach Nürnberg: Hans Roſenblüt, mit dem Beinamen der Schnepperer, der vermuthlich ums Jahr 1450 lebte, und Hans Folz, ſein Zeitgenoſſe, ſeines Zeichens ein Bader. Von Beiden ſind uns einige (wenn wir ſo ſagen dürfen) Stücke erhalten, welche, wenn nichts weiter, ſo doch wenigſtens gut ſind, die Gattung im Allgemeinen zu characteriſiren und uns eine unmittelbare Kenntniß dieſer früheſten Anfänge der deutſchen weltlichen Komödie zu gewähren. Aber allerdings iſt dies auch das einzige Intereſſe, das ſie befriedigen; namentlich von äſthetiſcher Ausbeute, von künſtleriſchem Genuß kann bei ihnen keine Rede ſein. Die Sprache iſt zerſtückt und hart, wie ſie damals, bevor Luther mit gewaltigen Hammerſchlägen die zerbrochenen Glieder wieder zuſammenſchweißte, in der That nicht anders ſein konnte; die Compoſition völlig kunſtlos, auf der äußerſten Stufe dramatiſcher Kindheit; der Witz plump und einförmig; das Ganze, in ſeiner ſteifen, holzſchnitt-

artigen Manier, ein nur allzugetreues Abbild jenes allerdings ſehr behaglichen, ſehr friedfertigen, aber auch ebenſo beſchränkten, ebenſo poeſieloſen Pfahlbürgerthums, das ſich damals bereits in den deutſchen Städten eingeniſtet hatte. —

Dies alſo die früheſten Anfänge, die erſten formalen Ausgangspunkte des deutſchen Theaters. Sie ſehen, wie dieſelben ſich bemühen, den Uebergang, den die hiſtoriſche Entwicklung in dieſer Zeit macht, den Uebergang vom abſtracten, kirchlichen zum concreten, bürgerlichen Bewußtſein, auch ihrerſeits zu begleiten und mitzumachen: und wie es ihnen doch nirgend gelingt, dieſen Inhalt des deutſchen Lebens, der ſich in ihnen offenbaren will, in einer wahrhaft künſtleriſchen, einer abgeſchloſſenen und würdigen Form zu fixiren.

Woher dies kam? Weil dies nationale Leben ſelbſt ein zerriſſenes, particulares war, ohne das verknüpfende Band einer gemeinſchaftlichen Idee, ohne den Zuſammenhalt, den lebendigen, einer großen gemeinſamen That. Es bedurfte hier eines neuen Anſtoßes, eines mächtigen hiſtoriſchen Ereigniſſes, welches, die iſolirten Kreiſe des damaligen Lebens ſprengend und unter einander rüttelnd mit gewaltiger Fauſt, dem deutſchen Leben ſelbſt einen neuen, erweiterten Inhalt — und damit auch den Anfängen des deutſchen Theaters neue, würdige Stoffe zuführen konnte.

Dies Ereigniß blieb nicht aus: es war die Reformation.

Anmerkungen.

Eine ausdrückliche und vollſtändige Geſchichte des deutſchen Theaters wird bisher noch vermißt. Zwar an Verſuchen dazu fehlt es nicht, insbeſondere aus derjenigen Zeit, wo unſre Bühne ſelbſt in Blüthe ſtand und wo das Theater wirklich, einige Decennien hindurch, den Mittelpunkt des öffentlichen Intereſſes bildete, das heißt alſo aus der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Namentlich ſind in dieſer Hinſicht zwei Werke anzuführen:

J. F. Löwen's (Schönemanns Schwiegerſohn, geb. 1729, ſt. 1771) Geſchichte des deutſchen Theaters, im IV. Theil ſeiner Schriften (Hamburg, 1765) p. 1—76.

(Ch. H. Schmid, geb. 1746, ſt. als Profeſſor zu Gießen 1800) Chronologie des deutſchen Theaters. Leipzig, 1775.

Beide jedoch umfaſſen theils einen zu kleinen Zeitraum, theils auch, in dem Ur-

theil über einzelne Theaterunternehmungen, ſind ſie zu ſehr durch Perſönlichkeiten getrübt, ſowie überhaupt alles wiſſenſchaftlichen Charakters zu ledig, als daß man ihnen heutzutage mehr, als einen ſehr untergeordneten Werth beilegen könnte; namentlich für die älteren Zeiten, bis gegen Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts, ſind ſie, dem Stande der damaligen Wiſſenſchaft gemäß, ohne alle Bedeutung. — Seitdem iſt kein Verſuch mehr zu einer vollſtändigen Geſchichte unſers Theaters gemacht worden: und ſieht ſich daher derjenige, welcher dieſe Geſchichte kennen zu lernen wünſcht, auf eine Maſſe von Monographieen und Specialgeſchichten, ſowie auf einzelne gelegentliche Erwähnungen verwieſen, von denen ich, ſei es auch nur, um dem Leſer die ſpäteren Citate und Anführungen von vorn herein verſtändlich zu machen, nachſtehend die bedeutendſten anführen will.

Und zwar zunächſt für die älteſten Zeiten, die Zeit der Myſterien und Faſtnachtſpiele:

Gustavus Freytag: De initiis Scenicae poesis apud Germanos. Dissertatio inauguralis. Berol. 1838.

Heinr. Hoffmann (von Fallersleben): Fundgruben für Geſchichte deutſcher Sprache und Literatur, Th. II. Auch unter dem Titel: Iter Austriacum. Altdeutſche Gedichte ꝛc. Breslau, 1837 p. 239—338.

Franz Joſ. Mone: Altteütſche Schauſpiele. Auch u. d. Titel: Bibl. d. geſammten deutſchen Nat. Literatur ꝛc. Bd. XXI. Quedlinburg, 1841.

Deſſelben Schauſpiele des Mittelalters. Bd. I. Karlsruhe, 1846.

K. Fr. Flögel's (geb. 1729, ſt. als Prof. zu Liegnitz 1788): Geſchichte der komiſchen Literatur, Bd. IV. (Liegnitz 1787) p. 278 ſqg.

Sodann für die Epoche von Hans Sachs bis Lohenſtein, von Anfang alſo des XVI. bis Ausgang des XVII. Jahrhunderts:

L. Tieck's Deutſches Theater. Zwei Bde. Berlin, 1817.

J. E. Schlager: Aus dem Leben und Wirken der dramatiſchen Kunſt in Wien, bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, in deſſen: Wiener Skizzen aus dem Mittelalter. Neue Folge, 1839.

Ferner für das achtzehnte Jahrhundert:

Heinr. Lindner: Karl der Zwölfte vor Friedrichshall. Eine Haupt- und Staatsaction ꝛc. Mit einem Vorwort. Deſſau, 1845.

(Heinr. Aug. Ottok. Reichard, geb. 1751, ſt. als Herzoglich Gothaiſcher Kriegsdirektor 1828) Theater-Kalender. Gotha, 1775—1800. 24 Bde.

Deſſelben Theaterjournal für Deutſchland. Gotha, 1777—84. Heft 1—22.

Joh. Fr. Schink's Dramaturgiſche Fragmente. IV Bde. Wien, 1781—84.

Joh. Fr. Schütze's Hamburgiſche Theater-Geſchichte. Hamburg, 1794.

C. M. Plümicke (geb. 1749, ſt. zu Magdeburg 1810) Entwurf einer Theatergeſchichte von Berlin. Berlin, 1781.

(Ch. Jac. Wagenſeil) Unpartheyiſche Geſchichte des Gothaiſchen Theaters. Mannheim, 1780.

(Heinr. Blümner, geb. 1765, ſt. als Oberhofgerichtsrath zu Leipzig 1839) Geſchichte des Theaters in Leipzig, von deſſen erſten Spuren bis auf die neueſte Zeit. Leipzig, 1818.

Joh. Chriſt. Brandes (geb. 1738, ſt. zu Berlin 1799): Meine Lebensgeſchichte. Drei Bde. Berlin, 1799.

Digitized by Google

F. L. W. Meyer: Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menſchen und des Künſtlers. Zwei Bde. Hamburg, 1819.

Aug. Wilh. Iffland: Meine theatraliſche Laufbahn. Auch u. d. Titel: Dramatiſche Werke, Bd. I. Leipzig, 1798 (Göſchenſche Ausgabe in XVI. Bden.)

Endlich für die neueſte Zeit bis auf die Gegenwart:

A. W. Iffland's Almanach für Theater. Berlin, 1807—9, 1811—12. Fünf Bde.

F. L. Schmidt (ſpäter Mitdirector des Hamburger Stadttheaters): Almanach fürs Theater. Hamburg und Leipzig, 1809—12. Drei Bde.

F. G. Zimmermann's dramaturgiſche Blätter. Jahrg. 1821. 22., ſowie deſſelben Neue dramaturg. Blätter für 1827. Hamburg, 1821—28.

Ludw. Tieck's dramaturgiſche Blätter. Zwei Bdchen. Breslau, 1825. 26.

Karl Theod. Küſtner, Rückblick auf das Leipziger Stadttheater. Leipzig, 1830.

A. Lewald's Allgemeine Theater-Revue. Erſter (und einziger) Jahrgang. Stuttgart, 1835.

Chriſt. Grabbe (geb. 1801, ſt. 1836): Das Theater zu Düſſeldorf, mit Rückblicken auf die übrige deutſche Schaubühne. Düſſeldorf, 1835.

Karl Immermann (geb. 1796, ſt. 1840) Maskengeſpräche, in: Deutſche Pandora 3ter Band, auch wiederholt in Immermann's Memorabilien, Bd. III. (Der Geſ. Schr. Bd. 12).

H. Th. Rötſcher, Seydelmanns Leben und Wirken. Berlin, 1845.

Ad. Stahr, Oldenburgiſche Theaterſchau. Zwei Theile. Oldenburg, 1845.

Hiezu ſind ſodann einige Werke über die Geſchichte unſerer dramatiſchen Literatur zu ziehen, vor Allem das noch immer unentbehrliche:

Joh. Chriſt. Gottſched's Nöthiger Vorrath zur Geſchichte der dramatiſchen Dichtkunſt oder Verzeichniß aller deutſchen Trauer-, Luſt- und Sing-Spiele, die im Druck erſchienen von 1450 an bis zur Hälfte des jetzigen Jahrhunderts, geſammlet und ans Licht geſtellet. Zwei Thle. Leipzig, 1757. 65.

Ferner: A. W. Schlegel's Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Literatur. Drei Bde. Heidelberg, 1809—11.

Joſeph Kehrein: Die dramatiſche Poeſie der Deutſchen. Verſuch einer Entwicklung derſelben von der älteſten Zeit bis zur Gegenwart. Zwei Bände. Leipzig, 1840.

Dies letztere Buch jedoch, wegen ſeiner Unvollſtändigkeit ſowohl, wie ſeiner völlig kritikloſen, dilettantiſchen Behandlung, iſt nur mit großer Vorſicht zu gebrauchen. — Auch die großen Sammlungen von Theaterſtücken, wie ſie vornämlich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts erſchienen, ſind der Beachtung werth, beſonders:

J. C. Gottſcheds Deutſche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet. Sechs Bde. Leipzig, 1741—45.

Die deutſche Schaubühne zu Wien, nach alten und neuen Muſtern. Zwölf Bde. Wien, 1749—63 (ward in ſechs neueren Sammlungen, unter wechſelndem Titel, als: Neues Theater von Wien, K. K. National-Hof-Theater ꝛc. bis zum J. 1785 fortgeſetzt; das Ganze bildet eine Reihenfolge von nicht weniger, als 63 Bänden.

Ein bequemes Buch zum Nachſchlagen endlich, unter einem Wuſt fremdartiger Stoffe allerhand brauchbare Notizen über Theater und Theatergeſchichte enthaltend, iſt das

Allgemeine Theater-Lexicon oder Encyclopädie alles Wiſſenswerthen für Bühnenkünſtler, Dilettanten und Theaterfreunde ꝛc., herausgegeben von R. Blum, K. Herloßſohn, H. Marggraff.
Nur daß auch hier, wo es wiſſenſchaftliche Zwecke gilt (welche übrigens auch gar nicht in der Abſicht des Unternehmens lagen), die höchſte Vorſicht zu empfehlen iſt. —
Weitere ſpecielle Nachweiſungen ſiehe bei Hoffmann von Fallersleben, deutſche Philologie, p. 120. 121., vgl. 91. 92.
Die Kenntniß und Benutzung ſchließlich der größeren allgemeinen Geſchichten der deutſchen Literatur, wie von Gervinus, Koberſtein ꝛc. wird, als ſich von ſelbſt verſtehend, vorausgeſetzt.

Zu pag. 14. Dafür lieſern die gehäuften Verbote, die Acht- und Bannformeln ꝛc. Das älteſte bekannte Verbot iſt bereits unter Karl dem Großen erlaſſen worden; es wird darin den „Scenici“ der Gebrauch geiſtlicher Kleidung oder überhaupt irgend welcher kirchlichen Anzeichen „bei Leibesſtraſe und Verbannung“ unterſagt. S. Flögel IV., p. 281. Ferner im J. 1210 verbot Papſt Gregor den Geiſtlichen, an Schauſpielen in der Kirche, ſowie überhaupt an Vermummungen und ähnlichen Luſtbarkeiten Theil zu nehmen: ein Verbot, das ſchon wenige Jahre darauf (1227) von der Kirchenverſammlung zu Trier erneuert werden mußte. Daſſelbe geſchah gegen Ende des Jahrhunderts (1293) durch die Synode zu Utrecht. Auch noch im vierzehnten Jahrhundert (1316 und 1326) wurden ähnliche Verbote durch den Biſchof von Worms, ſowie den Erzbiſchof von Gneſen erlaſſen. Siehe die Zuſammenſtellung bei Hoffmann, Fundgruben, II., 242. 243. — Ueber die Abneigung der älteſten Chriſten, namentlich der Kirchenväter, gegen das Theater im Allgemeinen ſiehe die Citate bei Schack, Geſchichte der dramat. Literatur und Kunſt in Spanien, Berl. 1845, I., p. 16.

Zu pag. 17. Die bekannte Nonne Roswitha von Gandersheim. Roswitha, aus einer vornehmen ſächſiſchen Familie entſproſſen, Nonne im Kloſter zu Gandersheim in Sachſen (ſie ſelbſt, in der Vorrede zu ihren Komödien, nennt ſich „die ſtarke Stimme von Gandersheim“), lebte um das Jahr 980; ihre Komödien oder beſſer Geſprächsſpiele, da ſie, wiewohl Terenz ihrer eigenen Verſicherung nach, dabei zum Muſter gedient, doch in Wahrheit nichts Dramatiſches enthalten, ſechs an der Zahl, ſind in lateiniſcher Sprache, in Proſa geſchrieben. Die Titel lauten: Gallicanus, Dulcidius, Callimachus, Abraham, Paffnucius, Fides et Spes. Einen kurzen Auszug des Inhalts hat Gottſched, Nöth. Vorr. I. 5—9 gegeben; es ſind ſämmtlich Bekehrungs- und Märtyrergeſchichten, wobei (wie das wohl öfter geſchieht) die Böſewichter bei Weitem charakteriſtiſcher, mit einer, für eine fromme Kloſterjungfrau allerdings überraſchenden Lebhaftigkeit der Farben geſchildert ſind. Dieſe Komödien wurden zuerſt gegen Ende des XV. Jahrhunderts von Conrad Celtes wieder aufgefunden und bald darauf (Nürnberg 1501) herausgegeben; eine zweite, mannigfach erläuterte Ausgabe wurde von H. L. Schurzfleiſch, Nürnberg 1707, beſorgt. — Vgl. in Kürze Gottſched, Nöth. Vorr. I, 4—10 und II, 6—34, wo unter Anderm zwei Akte des Gallicanus in deutſcher Ueberſetzung mitgetheilt ſind. Ferner Schröckh, Abbildung und Lebensbeſchreibung berühmter Gelehrten, Bd. I., Samml. 3, p. 241—250. Auch erſchien bereits 1759 eine beſondere Monographie über ſie: Geſchichte der Roswitha ꝛc.

Dresden, 1759. In neueſter Zeit hat Raupach im Wiſſenſchaftlichen Verein zu Berlin einen Vortrag über ſie gehalten, der jedoch, ſo viel mir bekannt, bisher noch nicht im Druck erſchienen iſt. — Nachſtehende Stelle aus dem Gallicanus, der Gottſched'ſchen Ueberſetzung deſſelben (II, 20—37) entlehnt, mag den Leſern zur Probe dienen. Gallicanus, Kaiſer Conſtantins Feldherr und einziger Beiſtand gegen die Scythen, welche das Reich bedrohen, hat die Hand der Conſtantia, der Tochter des Kaiſers, zur Bedingung eben dieſes Beiſtandes gemacht. Es folgt nun die Unterredung zwiſchen dem Kaiſer und ſeiner Tochter.

Conſtantia. Der Kaiſer kömmt trauriger, als gewöhnlich zu mir. Ich bin voller Verwunderung, was der Kaiſer bei mir wolle.

Kaiſer. Komm her, liebe Tochter Conſtantia, ich will dir etwas eröffnen.

Conſtantia. Hier bin ich, gnädigſter Herr, befiehl, was dir beliebt.

Kaiſer. Ich bin ſehr bekümmert und herzlich betrübt.

Conſtantia. Sobald ich dich ankommen ſah, bemerkte ich deine Traurigkeit, und ob ich gleich die Urſache nicht wußte, ſo ward ich doch unruhig und beſorgte etwas.

Kaiſer. Ich bin deinetwegen bekümmert.

Conſtantia. Meinetwegen?!

Kaiſer. Blos deinetwegen.

Conſtantia. Ich erſchrecke! Was iſt es, gnädigſter Herr?

Kaiſer. Ich ſcheue mich, es dir zu ſagen, damit du nicht betrübt werdeſt.

Conſtantia. Ich werde alſo noch trauriger, dafern du mir es nicht entdeckeſt.

Kaiſer. Der Feldherr Gallicanus, dem ſeine öfteren Triumphe den oberſten Rang unter den Fürſten erworben haben und deſſen Dienſte ich oft zur Vertheidigung des Vaterlandes nöthig habe — —

Conſtantia. Was will der?

Kaiſer. Er will dich zu ſeiner Gemahlin haben.

Conſtantia. Mich?

Kaiſer. Freilich dich.

Conſtantia. Ich will viel lieber ſterben.

Kaiſer. Das habe ich wohl vorher geſehen.

Conſtantia Es wundert mich nicht, weil ich mit deinem Vorwiſſen und deiner Erlaubniß Gott ein Gelübde ewiger Jungfrauſchaft gethan habe.

Kaiſer. Ich erinnere mich.

Conſtantia. Ich werde alſo durch keine Martern gezwungen werden können, ſondern meinen geleiſteten Eid unverbrüchlich halten.

Kaiſer. Es iſt billig. Aber das bekümmert mich eben! denn ſoll ich dich, wie ein Vater, bei deinem Vorhaben beharren laſſen, ſo werde ich im gemeinen Weſen einen großen Schaden leiden. Wenn ich aber, da Gott für ſei! dir widerſtrebe, ſo werde ich den ewigen Strafen unterworfen ſein.

Conſtantia. Und wenn ich an Gottes Hilfe verzweifeln wollte, ſo würde ich, vor allen andern, in den größten Kummer gerathen.

Kaiſer. Wie aber?

Conſtantia. Allein jetzo habe ich keine Urſache zum Trauern, da ich von deiner Gottesfurcht verſichert bin.

Kaiſer. Wie wohl redeſt du, meine liebe Conſtantia!

Digitized by Google

Conſtantia. Wollteſt du aber meinem Rathe folgen, ſo wollte ich dir zeigen, wie du beiderlei Schaden vermeiden könneſt.

Kaiſer. O wollte Gott, daß das möglich wäre!

Conſtantia. Stelle dich, daß du, nach glücklich vollbrachtem Feldzuge, ſeinen Wunſch erfüllen wolleſt: und damit er glaube, daß mein Wille mit einſtimme, ſo berede ihn, daß er unterdeſſen ſeine beiden Töchter, die Attica und Aſtenia, zur Befeſtigung der Liebe, bei mir bleiben, hingegen meine beiden Kammerjunker, den Johannes und Paulus, mit ſich reiſen laſſe.

Kaiſer. Was ſoll ich aber thun, wenn er nun als Sieger wiederkommt?

Conſtantia. Ich halte dafür, man müſſe den Allmächtigen herzlich anrufen, daß er ihm indeſſen den Sinn ändere und ihn von dieſem Vorhaben abwende.

Kaiſer. O liebſte Tochter, wie ſehr haſt du durch die Süßigkeit deiner Unterredung die Bitterkeit deines traurigen Vaters verſüßet: ſo daß ich hinfort keine Bekümmerniß darüber haben werde.

Conſtantia. Dieſelbe iſt auch gar nicht nöthig.

Kaiſer. Ich will dieſelbe, ſowohl als den Gallicanus, mit einem fröhlichen Verſprechen berücken.

Conſtantia. Gehe alſo glücklich, liebſter Vater.

Im weiteren Verlauf wird nun dargeſtellt, wie die Liſt der Conſtantia glücklich gelingt: Gallicanus wird durch die ihm mitgegebenen Begleiter in der That zum Chriſtenthum bekehrt, worauf er ſeinen Anſprüchen auf die Hand der Conſtantia entſagt. — So weit die beiden erſten Akte; der Reſt des Stückes, das Martyrium des Gallicanus unter Julianus dem Apoſtaten darſtellend, ſteht mit dieſer Einleitung nur in ſehr loſer, willkürlicher Verbindung. —

Schließlich, um auch eine Probe ihres lateiniſchen Styls zu geben, möge noch folgende Stelle aus dem Abraham (zu gleichem Behufe auch bereits von Freytag de initiis, p. 42. 43. mitgetheilt) hier eine Stelle finden. Abraham, ein frommer Einſiedler, den unzüchtigen Lebenswandel ſeiner Nichte Maria beklagend, erzählt folgenden Traum:

Abr. Putabam me ante fores cellulae stetisse et ecce, draco mirae magnitudinis nimiique foetoris rapido impetu adveniens, candidulam secus me columbam reperiens cepit, devoravit subitoque non comparuit.

Effram. Evidens visio.

Abr. Tertia demum nocte cum lassa sopori membra dedissem, putabam eundem draconem meis vestigiis disruptum volutasse ipsamque columbam absque laesione emicuisse.

Effram. Laetificor auditu nec ambigo, quin tua quandoque ad te revertatur Maria.

Abr. Postquam evigilans hujus solamine visionis temperabam tristitiam prioris, mentem recepi ut reminiscerer alumnae. Illud quoque sine tristitia memini, quod ipsam in duorum intervallum dierum divinae innitentem laudi solito non sensi.

Effram. Sero meministi.

Abr. Fateor. Accessi, manu fenestram pulsavi, filiam saepius non minando vocavi.

Effram. Ah, frustra vocasti.

Abr. Hoc adhuc non sensi, sed cur negligenter in vicinis ageret rogavi. Sed nec levis tinnitum responsi recepi.

Ueber die Wettgeſänge oder Dichterkämpfe, welche, in Veranlaſſung ihrer dialogiſchen Form, gemeiniglich, zuſammen mit den Stücken der Roswitha, aber mit noch größerem Unrecht als dieſe, als die Anfänge unſrer dramatiſchen Poeſie aufgeführt werden, vornämlich der **Krieg auf der Wartburg**, vgl. von der Hagens Grundriß, p. 521. J. Grimm über d. altdeutſchen Meiſtergeſang p. 77., ſowie die vortreffliche Monographie von Koberſtein: Ueber das wahrſcheinliche Alter und die Bedeutung des Gedichts vom Wartburger Kriege. Naumburg, 1824. — Vgl. in Kürze eben deſſelben Grundriß I, 161. der 4. Aufl.

Zu pag. 17. **die Myſterien betreffend.** Bei Weitem das Gründlichſte und Wichtigſte, was bisher über Myſterien in Deutſchland geſchrieben worden, iſt in Mone's neueſter Sammlung (Schauſp. des Mittelalters. Bd. I. 1846) enthalten. Die ſchon früher Theils vermuthete, Theils behauptete nächſte Beziehung der Myſterien zu den gottesdienſtlichen Feierlichkeiten findet ſich hier aufs Glücklichſte wie Gründlichſte nachgewieſen. Nachfolgende Sätze, dem Mone'ſchen Buche entlehnt, werden die Sache in Kürze deutlich machen.

„Das Schauſpiel des Mittelalters ruht auf religiöſem Grunde, es iſt urſprünglich ein geiſtliches Schauſpiel und zwar ein geſchichtliches, kein allegoriſches (a. a. O. p. 3.). Die Aufführung dieſer Schauſpiele war an beſtimmte Feſttage des Jahres gebunden, denn ſowohl das Leben Chriſti wird alljährlich in beſondern Feſten zur Erinnerung gleichſam wiederholt, als auch haben die Heiligen ihre Feiertage. Schauſpiele, die Chriſtus oder die Heiligen betrafen, knüpften ſich daher an ihre Feſte. **Man findet deshalb den gottesdienſtlichen oder kirchlichen Text der Feſttage in den Schauſpielen ganz oder theilweiſe wieder**, und um dieſe richtig zu verſtehen und ihr Verhältniß zum Gottesdienſte zu begreifen, muß man ſie mit den Kirchentexten vergleichen." (p. 3. 4.) Das altteutſche Schauſpiel mußte ſich an die Ordnung der Kirchenfeſte halten, mithin auch an die Geſchichte, welche zu dem Feſte gehört. (p. 133.) Die Kirchenfeſte, welche beſonders das Leben Jeſu betreffen, fallen von Weihnacht bis Chriſti Himmelfahrt, und für alle hat man noch religiöſe Schauſpiele*). Sie

*) Dergleichen Feſte waren alſo namentlich: 1) **Weihnachten.** Hiefür war ein Hymnus, in welchem der Prieſter den Geſang der Engel anſtimmte und das Volk im Namen der Hirten antwortete, bereits zu Ende des vierten Jahrhunderts in den meiſten Kirchen bekannt. 2) **Der Gedächtnißtag der unſchuldigen Kindlein.** „Eine Homilie des Fulgentius zeigt, wie lebendig und dramatiſch der alte Cultus dieſe Begebenheit darzuſtellen ſuchte. Es werden darin die Mütter der ermordeten Kinder redend eingeführt, wie ſie über den Verluſt der ihnen Entriſſenen jammern, dem Tyrannen fluchen ꝛc." Aehnliches in vier Reden (angeblich) des heiligen Auguſtinus über daſſelbe Thema. 3) **Das Epiphanienfeſt.** Hiezu exiſtirt ſchon von Ephraim von Edeſſa (ſt. 378.) ein Antiphon zwiſchen Maria und den Magiern oder ſ. g. Drei Königen, der ohne Zweifel beſtimmt war, an dieſem Tage in der Kirche abgeſungen zu werden. (Vgl. Mone, a. a. O. 137. 138.) 4) **Das Palmfeſt.** Daß auch dieſes ſchon im vierten Jahrh., wenigſtens im Orient, mit feſtlichen Aufzügen, Spielen ꝛc. ja vielleicht ſchon mit einer mimiſch dramatiſchen Vorſtellung von dem Einzuge Chriſti in Jeruſalem gefeiert ward, dafür findet ſich in zwei Feſtreden des Biſchof Epiphanius (ſt. 403.) der Beweis. 5) **Charfreitag, heiliger Sabbath, Oſtern.** Auch hiefür giebt es eine Charfreitags-Homilie des Euſebius Emiſenus (ſt. vor 359), welche völlig in rhetoriſch dramatiſcher Manier gehalten iſt, „ja ſie kann im ſtrengſten Sinne des Wortes ein kleines Drama genannt werden:" von dem „Leidenden Chriſtus," dem Χριστὸς πάσχων (des Gregorius von Nazianz?) zu geſchweigen. Siehe das Ausführlichere bei Schack I, 19—25, nach Auguſtin's Chriſtlicher Archäologie, 1817 fgg. —

bilden einen eigenen, und zwar den hauptſächlichſten Kreis des alten Drama's. Daneben beſteht der Kreis der Marienſchauſpiele, theils in ſelbſtändigen Stücken, wie Mariä Himmelfahrt und einige Marienklagen, theils mit den Schauſpielen des erſten Kreiſes verbunden. Ein dritter Kreis enthält gemiſchte Schauſpiele d. h. er bezieht ſich nicht auf eine Perſon allein, ſondern entweder auf einzelne Heilige, z. B. das Spiel von der h. Dorothea, oder auf andre Kirchenfeſte, z. B. den Fronleichnamstag, oder auf ſonntägliche Evangelien.“ (p. 251.)

Ueber die Sprache der Myſterien und den allmäligen Uebergang derſelben vom Lateiniſchen zum Deutſchen ſind beſonders folgende Stellen zu beachten: „Urſprünglich war das Schauſpiel lateiniſch und zwar im Kirchenſtyl —, ſeit dem zwölften Jahrhundert wurde dieſe einfache Abfaſſung ausgeſchmückt durch ſtrophiſche lateiniſche Geſänge, dieſe gaben den nächſten Anlaß eine teutſche Ueberſetzung derſelben beizufügen, daher kommt die teutſche Sprache in den älteſten Stücken gleichſam nur aushülfsweiſe vor, und zwar nur als Ueberſetzung jener ſtrophiſchen Lieder, die nicht urſprünglich zum Kirchentext gehörten. Hiemit war der Anfang gemacht, die alten Texte allmälig ganz zu überſetzen. Dies geſchah um ſo ſchneller, je weitläuftiger und ausführlicher das lateiniſche Schauſpiel wurde und je mehr Laien es zu ſeiner Darſtellung nöthig hatte. In dem geiſtlichen Schauſpiel ging alſo die lateiniſche Kirche und das teutſche Volk neben einander; im dreizehnten Jahrhundert hatte dieſes noch wenig Antheil, im vierzehnten aber war die Kirche nur noch Begleiterin des teutſchen Textes, im fünfzehnten zog ſie ſich ganz zurück und das Schauſpiel wurde weltlich. — Es ging mit dem Schauſpiele, wie mit der Predigt, anfänglich war dieſe lateiniſch, nachher teutſch, jedoch ſo, daß alle Schriftworte zuerſt lateiniſch vorgetragen und dann auf teutſch geſagt wurden, welche Sitte bis an das Ende des Mittelalters blieb.“ (Mone, a. a. O. 54. 55.)

Das älteſte der bis jetzt veröffentlichten Myſterien (von einigen vielleicht ebenſo alten, vielleicht noch älteren, die aber bis jetzt theils nur handſchriftlich exiſtiren, theils ſogar in neuerer Zeit verloren gegangen ſind, ſ. Hoffmann, Fundgr. II, 241) iſt das Spiel von „Chriſti Leiden“ aus dem XIII. Jahrhundert, bei Hoffmann, Fundgruben II, 245—258; vgl. jedoch Mone, p. 53. Nicht viel jünger und überdies dadurch merkwürdig, daß es das älteſte bekannte Myſterium, welches ganz in teutſcher Sprache abgefaßt, iſt die „Marienklage,“ eben daſelbſt p. 259—283; einen, wie es ſcheint, noch ältern und urſprünglicheren Text deſſelben Stückes theilt Mone p. 31 ſgg. mit. — Ferner enthält die Hoffmann'ſche Sammlung noch ein „Spiel von der heil. Dorothea“ (p. 285—295) und ein „Oſterſpiel“ (p. 297—336).

Sodann die mehrfach erwähnte Mone'ſche enthält von hieher Gehörigem, außer der bereits angeführten Marienklage, ein ſehr umfangreiches „Leben Jeſu,“ in 1340 Verſen (p. 72—128), eine Kindheit Jeſu in 1086 Verſen (p. 143—181), verſchiedene Marienklagen, dieſe jedoch nur in Fragmenten (p. 199 ſgg.), eine Chriſti Himmelfahrt (p. 254—264), endlich ein Spiel vom jüngſten Tage, aus dem XV. Jahrhundert (p. 273—304).

Zieht man hiezu noch die drei Stücke in der älteren Mone'ſchen Sammlung (Altteutſche Schauſp. 1841), nämlich Mariä Himmelfahrt (p. 21), Chriſti Auferſtehung (p. 109), Fronleichnam (p. 145), ferner die Mittheilung bei

Eine genaue Beſchreibung der älteſten kirchlichen Paſſionsgebräuche, durch bildliche Darſtellung erläutert, ſ. bei Mone, a. a. O. p. 7 ſgg.

Schlager, Wien. Skizz. II, 16—24, ſowie das Scenarium bei Fichard, Frankf. Archiv III, 137—158, ſo möchte man den Umkreis deſſen, was von deutſchen Myſterien bisher veröffentlicht iſt, ſo ziemlich überſehen. Vgl. die namentliche Aufzählung bei Freytag, p. 61 fgg.

Ich will nun, der unmittelbaren Anſchauung wegen, einige Bruchſtücke aus den Myſterien ſelbſt mittheilen: und zwar zunächſt eine Stelle aus dem „Leiden Chriſti" bei Hoffmann, 245: eine Stelle, die überdies intereſſant iſt, weil ſie dasjenige, was oben aus dem Mone'ſchen Buche über die allmälige Einſchiebungen erſt lateiniſcher, dann auch deutſcher Lieder angeführt ward, auf eine ſchlagende Weiſe beſtätigt und erläutert. — Nachdem die Heilung des Blinden, das Begegniß mit Zachäus auf dem Maulbeerbaum u. A. ſchriftgemäß in lateiniſcher Sprache recitirt iſt, folgt die Geſchichte der Maria Magdalena (a. a. O. p. 246):

Maria Magdalena cantet:

Mundi delcctatio
dnlcis est et grata,
cujus conversatio
snavis et ornata.
Mundi sunt deliciae,
quibus aestuare
volo nec lasciviam
ejus evitare.
Pro mundano gaudio
vitam terminabo.
Nil curans de ccteris
corpus procurabo,
variis coloribus
illnd perornabo.

Modo vadat Maria cum puellis ad mercatorem cantando:

Mihi confer venditor
species emendas
pro multa pecunia
tibi jam reddenda,
Si quid habes insuper
odoramentorum,
num volo perungcre
corpus hoc decorum.

Mercator cantet:

Ecce merces optimae,
prospice nitorum,
hae tibi conveninnt
ad vultns decorem,
Hae sunt odoriferae,
quas si comprobaris,
corporis flagrantiam
omnem superabis.

Maria Magdalena:

Krâmer gip die varwe mir
die mîn wengel roete,
dâ mit ich die jungen man
ân ir danc der liebe noete.
Seht mich an,
junge man,
lât mich eu gevallen.

Minnet tugentlîche man
minneclîche vrouwen.
Minne tnot euch hôch gemuot
unde lât euch in hôhen êren schouwen.

Seht mich an,
junge man,
lât mich eu gevallen.

Wol dir wert daz dû bist
alsô vreudenrîche,
ich wil dir sîn undertân
durch dîn liebe immer sicherlîche.
Seht mich an,
jnnge man,
lât mich eu gevallen.

Postea vadat dormitum et Angelus cantet:

O Maria Magdalena, nova tibi nnntio.
Simonis hospitio hic sedens convivatur

Jesus ille Nazarenus gratia, virtute plenus,
Qui relaxat peccata populi.
Hunc turbae confitentur salvatorem seculi.

Recedat Angelus et surgat Maria cantando:

Mundi delectatio
sqq

Tunc accedat amator quem Maria salutat et quum parum loquuntur cantet Maria ad puellas:

Wol dan minneclichen kint,
Schouwe wir krâme,
koufe wir die varwe da,
die uns machen schoene unde wol getâne.
Er muoz sîn sorgenvrî
der dâ minnet mir den lîp.

Iterum cantet:

Krâmer gip die varwe mir
sqq.

Mercator respondeat:

Ich gib eu varwe deu ist guot
dar zuo lobeliche
deu euch machet recht schone
unt dar zuo recht wunneclîche.
Nemt si hin,
habt ir si,
ir ist niht geliche.

Accepto unguento vadat dormitum. Angelus veniat cantando:

O Maria Magdalena
sqq.

et iterum evanescat. Tunc surgat Maria et cantet:

Mundi delectatio
sqq.

Et iterum postea obdormiat et Angelus veniat cantando ut supra et iterum evanescat. Maria Magdalena cantet:

Heu vita praeterita,
vita plena malis,
fluxus turpitudinis,
fons exitialis!
Heu quid agam misera
plena peccatorum,
quae polluta polleo
soror vitiorum.

Angelus dicat sibi:

Dico tibi, gaudium est angelis Dei supra una peccatrice poenitentiam agente.

Maria.

Hinc ornatus seculi,
vestium candores!
protinus a me fugite,
turpes amatores!
Ut quid nasci volui?
quae sum defoedanda
et ab omni genere
criminum notanda!

Sie legt nun Trauerkleider an und kauft köſtliches Salboel, mit dem ſie ſich zum Heiland begiebt; ſie ſingt, unter Thränen:

Digitized by Google

Ibo nunc ad medicum turpiter aegrota, medicinam postulans. Lacrimarum vota huic restat ut offeram et cordis plangores, qui cunctos ut audio sanat peccatoris.	Jêsus trôst der sêle mîn, Lâ mich dir enpfolhen sîn Unde loese mich von der missetât Da mich deu werlt zuo hât brâht. Ich kume niht von den vüezen dîn, Dû erloesest mich von den sünden mîn Unde von der grôzen missetât Da mich deu werlt zuo hât brâht.

Es folgen darauf, getreu nach dem Evangelium, die Einreden der Phariſäer, der Jünger, das Gleichniß von den Schuldnern, bis zu den verſöhnenden Worten Chriſti:

Jesus cantat ad Mariam:

Mulier remittantur tibi peccata, fides tua salvam te fecit, vade in pace.

Tunc Maria surgat et vadat lamentando cantans:

Awê awê daz ich ie wart geborn! Hân ich verdient gotes zorn Der mir hât gehen sêle unde lip, Awê ich vil unsaelic wîp!	Awê awê daz ich ie wart geborn, Swenne mich erwecket gotes zorn. Wol uof ir gûten man nnde wîp, Got wil rihten sêle unde lîp.

*

Zur Vergleichung folge hier eine noch zweite, jüngere, ins XIV. Jahrhundert gehörige Bearbeitung desſelben Stoffes, aus dem Leben Jeſu bei Mone, p. 49 fgg. Unmittelbar vorauf geht die Verſuchung des Heilands durch den Teufel; dann unmittelbar (p. 79) folgt auch hier die Geſchichte der Maria Magdalena:

Tunc Maria Magdalena una cum puella et II juvenibus curizet) dicens:*

Ich bin ein ledig junges wip unt tragen einen ſtolzen lip, ich wil mit freuden vrolich ſin,	zu danzen ſtat daz gemude min. weme freude iſt ſwere, daz iſt mir gar unmere.

*Tunc dicat ad eam Marta**):*

Maria liebe ſweſter min, geſteme den wilden mude din, gedenke, daz uns got hat gegeben in dirre werlt ein krankes leben,	in dem wir gedienen ſollen godes riche, ob wir ez wollen; dar ume wende dinen mut, daz iſt dir an der ſelen gut.

Respondet Maria:

Sweſter ſwig, la mich gehoren, du mach wol ſin ein alte doren, du bedeſt ez auch, wereſtu als ich,	nu biſt du gar unminneclich, daz muſtu ez ungerne, wan nieman wil bit***) dir degel han.

*) d. h. chorizet.

**) Die alſo hier die Rolle des Waeners ſpielt, die in dem vorigen Stücke einem Engel zugetheilt wae: auch, wenn wie nicht irren, ein Zug, der auf ein jüngeres Alter dieſes Stückes ſchließen läßt. Auch die Verwechslung der Marien (Martha, Schweſter der Maria von Bethanien, zur Schweſter der Maria Magdalena gemacht,) iſt beachtenswerth. — Wer übrigens, der die ältere Form der Fauſtſage kennt, wird ſich durch dieſe dreimalige Waenung der in Weltluſt und Ueppigkeit verſunkenen Magdalene nicht lebhaft erinnert fühlen an jene gleichfalls dreimalige Warnung des Fauſt, in der Nacht, da ſein Pact mit dem Teufel abläuft? Siehe die kürzlich erſchienene Simrock'ſche Ausgabe des älteſten Puppenſpiels vom Fauſt, von dee noch ſpäter die Rede ſein wird. Dergleichen kleine und in ihrer Wirkung doch ſo gewaltige Züge (das Urbild iſt ohne Zweiſel in dem dreimaligen Hahnenruf in dee Geſchichte des Petrus zu ſuchen) werden leicht typiſch und erben duech Jahrhunderte fort. —

***) bit für mit: „fängt in der Gegend von Alzei an und geht über den Hunsrücken bis in das

Es wird darauf das Begegniß Chriſti mit Petrus und Andreas eingeſchoben:

Tunc veniat Maria Magdalena secundo, dicat tripudians:

Wie ſtolz iſt nu min muot,
mich dunket der werlete vreide guot,
wir ſollen ſpringen und danzen
und auch mit den knappen ranzen.
der uns nit gern ſehe vro,
der muoze verbornen als ein ſtro.

Tunc dicat Marta:

Uwe Maria, wie iſt mir ſo leit,
daz dich die dorheit ſo verleit;
der divel git ſolichen rat,
der diner ſelen ubel ſtat.

Respondet Maria:

Marta liebe ſweſter,
daz bede du mir auch geſtern,
ich weiz wol, daz iſt din groſtes leit,
daz du nit ſalt weſen gemeit
als ich; nu biſtu gris und alt,
der lip iſt dir von alter kalt,
nu gang, ſpin dinen rocken,
daz dich der divel zocke.

Es folgt hierauf die Geſchichte mit der Ehebrecherin, worauf Magdalena zum drittenmale getanzt kommt:

Tunc tertio Maria Magdalena tripudians dicat:

Wir ſollen aber vorbaz me
bit freuden leben reht als e,
unt kumet des ſuzen megen zit,
die mangen herzen vreude git.

Respondet Marta:

Maria, dis ſchimpes iſt zu vil,
uns allen nahet des dodes zil,
von dem niemand gewenken mac,
dar nah kumpt der jungeſte dag,
der danne bit freiden wil erſtan,
der ſolte ſich dorheit irlan.

Respondet Maria:

Wer ie wil lange walten,
der wirt von gode geſchalten;
awe der leiden mere,
die ſint mir alzu ſwere!
e ich verlere minen got,
ich liez e aller der werlnte ſpot.
nu gib mir ſweſter dinen rat,
wie gebuzne ich mine miſſedat.

Respondet Marta:

Maria ſweſter, kere
zu Jheſu dem viel heren,
der iſt ſo milde und ouch ſo guot,
daz er dir troſtet wol den muot.

Nachdem darauf die Geſchichte Simons des Ausſätzigen eingeſchoben und Jeſus bei ihm zu Tiſche gegangen iſt, kommt Marta, ihrer Schweſter zu ſagen:

Sweſter, iſt dir dine ſunde leit
ſo ſalt du balde ſin bereit,
wan ich han wol vernommen,
daz Jheſus in diſe ſtat iſt kommen,
der kan dir geben guten rat
ume dine groze miſſedat.
nu ile balde zu ime hin,
daz wirt vorwar din gewin.

Dicat Maria Jhesu:

Jheſu vil liber herre min,
ich bin eine groze ſunderin,
ich han geſundet al zu vil
uber alle rehte maze zil;

Moſelthal und weiter hinab" (Mone p. 70), wo wir, nach der niederländiſchen Grenze zu (ſ. ebendaſ.), daher auch den Entſtehungsort dieſes Stückes zu ſuchen haben: eine Herkunſt, für die, wenn unſer Gefühl uns darin nicht täuſcht, auch übrigens die platt realiſtiſche, proſaiſch derbe Auffaſſung des ganzen Stückes, verglichen mit dem vorigen, zu ſprechen ſcheint.

daz iſt mir inneeliche leit,
erzeuge mir din barmherzekeit,
oder ich bin ummer me verlorn;
uwe daz ich je wart geborn!
ich han grozer ſunden vil gedan,
owe hede ich ſie verlan,
ſo wer mir vil deſto baz.
Ach Jheſu aller Dogende ein vaz,
du mir dine helfe ſchin
und lihtege mir mines herzens pin,
ſo wil ich ummer ſunde lan
und wil in diner lere beſtan.

Hic cantet angelus ter: silete. Tunc Jhesus cantet versum: dimissa sunt, et dicat:

Alle dine ſunde ſint dir vergeben,
bezzer verbaz din leben;
wan dine minne iſt alſo groz,
daz ich noch nie vant dir genoz.

Darauf Salbung Jeſu, Murren und Zurechtweiſen Judas Iſchariothś, Abſchied Jeſu von der Magdalena:

Maria du ſalt han auch minen ſein
und gang in din hus wider hein.

Respondet Maria:

Der unverſcheiden driveldekeit
ſi ummer guade und ere geſeit.

worauf das Stück, immer ſtreng nach Maßgabe des Evangeliums, zu anderen Ereigniſſen übergeht. — Ueber die ſymboliſche Beziehung und Gegeneinanderordnung der mehrfach bezeichneten Einſchiebſel und Zwiſchenhandlungen ſ. Mone, a. a. O. p. 52.

Schließlich noch eine Probe aus der Auferſtehung Chriſti (Mone, Altt. Schauſp. 107.) Chriſtus iſt erſtanden, die Thore der Hölle ſind geſprengt, die Altväter Adam und Eva, als von denen alle Sünde herſtammt, befreit: da, wie ſie in den Himmel eintreten wollen, kommt eine arme Seele (anima infelix) gelaufen, möchte auch gern mit hinein: aber der Teufel packt ſie und ſpricht (p. 117):

Neyn, neyn, du bußer wicht,
du kumrſt mir von hynnen nicht.

Anima dicit:

Awe, awe, awe,
mir thon dy teufel alzo we,
Jheſus lieber Here,
ſchal ich nicht mit dir von hinnen kere?

Item anima dicit:

Gnade Herre, Lucifer,
ich waz eyn armer becker,
wen der teyk waz czu grüz,
ich brach davon einen cloz
und warf en in dy kligen,
daz muz ich in dy helle gedyge.

Inzwiſchen entwiſcht ſie glücklich: worauf Lucifer dem Satanas, ſeinem Untergebenen, Auftrag ertheilt, „keyn Anian“ (gen Avignon, wo damals, zur Zeit der großen Kirchenſpaltung, der verrufene Sitz der Gegenpäpſte war) zu laufen, „babeſt und Cardinal“ und überhaupt alle Sünder, groß und klein, vornehm und gering, heranzuſchleppen. Satan gehorcht, bringt einen Haufen Seelen geſchleppt, die erſte ſpricht:

Prima anima dicit:

Gnade, liber Lucifer,
ich war eyn armer ſchüſter,
ich ſaeze den lüten büße ſolen an,
dar an hab ich nicht recht getan,
und ſwer ſy warn czwer alzo gut,
dez muz ich in der helle glüt.

Secunda anima dicit:

Ich waz eyn armer kappelan,
daz waz nicht wol an getan,
wen ich hürte der glocken klang,
ſo hatte ich wunderlich gedang,
mit czwen ſchonen wiben
müſt ich dy czit vortriben,
wen mir dy eyne entran,
ſo greif ich dy andern an.

Tertia anima dicit:

Gnade, here Lucifer,
ich waz eyn armer byrſchencker,
ich gab eyn maz, daz waz czu cleyne,
dar ümm müz ich ymmer weine.

Quarta anima dicit:

Gnade, here Lucifer,
ich waz eyn armer fleyſchawer,
ich wanderte an dy lant,
da ich eyne vynnechte ſwe vant,
ich nam ſy uff mynen rücke,
ich drug ſy in dy fleißer hütte,
ich ſwer uff dy trwe myn,
ez wer eyn reynes burgelin*).

Quinta anima:

Gnade, here Lucifer,
ich waz ein armer ſchroter,
ich ſtal dy ſchroten
dy grünen und dy roten,
dy . . . und dy wißen,
daz muß ich dy helle beſchißen.

Sexta anima dicit:

Gnade, here Lucifer,
ich waz eyn helſer**)
ich helſte dy mayt um eyn lot,
dy frawen um eyn brot.

Lucifer dicit:

Sathan, lyber geſelle,
den brynge nicht in dy helle,
komt her in dy helle myn,
wir muſten alle kebes kinder ſyn.

Tunc Sathan animas ducat ad infernum. Lucifer dicit:

Awe, awe hoffart,
daz dyn ye erdacht wart,
ich waz eyn engel klar
und lüchte ubir aller engel ſchar,
ich hatte mich daz vermeßen,
daz ich welde hochir han geſeßen,
wan der ware got,
der da iſt der hoſte rat;
darzu brachte mich myn hoffart,
daz ich ernyder geſtoßen wart
vil tyff in dy helln
ich und alle myn geſellen,
wy dem, der tribet hoffart,
iz wert em alles czu der ſele geſpart,
ouch mußen ſy liden gruße not,
we dem, der da hoffart tüt.

ꝛc. ꝛc.

Zu pag. 17: **Eine künſtlich erbaute Bühne** ꝛc. Vgl. Schack, Geſch. d. dram. Lit. in Spanien I, 53 fgg: „Das Perſonal und der Apparat, die zu dieſen Stücken erfordert wurden, müſſen ungeheuer geweſen ſein. Die Einrichtung des Theaters wird folgender Maßen geſchildert, und man kann annehmen, daß dieſe Schilderung uns im Weſentlichen nicht bloß den Zuſtand der franzöſiſchen, ſondern auch den der übrigen Bühnen im damaligen Europa zeigt; für England und Deutſchland wenigſtens wird dies durch ausdrückliche Zeugniſſe be-

*) burgelin für bergelin, kleines Schwein, Eberchen; vynnichte ſwe = finnige, kranke Sau.
**) helſen = koſen, buhlen; Helſer, Buhler.

ſtätigt. — Der Schauplatz zerfiel in drei Theile. Oben nach hinten zu ſtand ein hohes Gerüſt, den Himmel und das Paradies vorſtellend; auf ihm befanden ſich der Sitz Gottes und der Thron der heiligen Dreieinigkeit, von Engeln und Heiligen umgeben. Unterhalb dieſes Gerüſtes lagen die Erde und das Purgatorium; ganz unten aber die Hölle, in Geſtalt eines Drachens, durch deſſen Rachen die Teufel emporſtiegen und hinabfuhren. Zur Seite war eine Niſche mit Vorhängen, wo, wie man annahm, alles das vorging, was nicht vor die Zuſchauer gebracht werden konntr; zugleich ſtanden auf der Bühne ſelbſt Bänke, auf die ſich die Schauſpieler nach Beendigung ihrer Scenen niederließen*). Die Sitze der Zuſchauer waren reihenweiſe hinter einander erhöht und wie die Bühne nach religiöſen Ueberlieferungen benannt; die höchſten hießen das Paradies. Um Decorationen und Maſchinerie der Bühne ſo glänzend wie möglich auszuſtatten, ſcheute man wrder Mühe noch Koſten. Wenn die Darſtellung im Freien ſtatt fand, ſcheint man ſich eines beweglichen, auf Rädrr geſtellten Brettergerüſtes bedient zu haben." — Vgl. Mone a. a. O. 268, nebſt dem ganzen Spiel vom jüngſten Tage, das durch zahlreiche unzweideutige Angaben auch in ſrrniſcher Hinſicht von Wichtigkeit iſt, ſowie namentlich das ſchon frühyr erwähnte Srenarium bei Fichard.

Das zahlreiche Perſonal ſowie die lange Dauer der Myſterien betreffend, vgl. Mone, Altt. Schauſp. Einl. p. 16; Hoffmann, Fundgr. II, 241; Fichard III, 152; Vulpius Vorzeit, Bd. IV, St. 2, p. 99. Zu Frankfurt am Main z. B. ließ der Reetor Enolph Presbyter im J. 1467 eine Tragödie von der Paſſion Chriſti aufführen, in welcher zweihundrrt Perſonen ſpielten. E benbaſrlbſt gab im nächſtfolgenden Jahre ein anderer Reetor, Bach mit Namen, ein Jüngſtes Gericht mit gleichfalls zweihundert Perſonen, ſowie 1498 eine Paſſion des Heilands mit 265 Perſonen, welche acht Tage währte.

Zu pag. 17: es wird ein Scherz, ein kräftiger Witz, ein luſtiges Zwiſchenſpiel eingeſchoben. Ein derartiges Einſchiebſel, um von dem Merrator, dem Krämer, in dem oben (p. 30) mitgetheilten Bruchſtück ganz abzuſehen (Hoffmann a. a. O. p. 297, 247), findet ſich, in breiter Ausführlichkeit (es ſind allein über fünfhundert Verſe), in der Auferſtehung Chriſti, bei Mone, Altt. Schauſp. 107 (vgl. Hoffm. 297). Daſſelbe ſchließt ſich dem von uns p. 34. 35. mitgetheilten Bruchſtücke faſt unmittelbar an. Nachdem nämlich die Sünder in die Hölle hinabgeführt ſind, ſingen zuerſt die drei Marieen einen Geſang am Grabe Chriſti. Sodann tritt der Merrator, der Krämer, mit Weib und Magd auf und ſpricht (Mone 123):

Got grüß uch ir hirn ubir al
alz ſprach der wolf und kückte in der genße ſtal,
der mir kende gewiſen eyner knecht,
der mir rzu dinſte were recht,
dem welde ich ſulich lon geben
daz er das jar nicht kende ubir lebrn.

Darauf meldet ſich „Rubyn" (bei Hoffmann, wo er gleich zu Anfang des Stücks unter den Feinden Chriſti vor Pilatus auftritt, „Ruibein der jude" genannt); er ſchildert ſich ſelbſt:

*) Beweisſtellen dafür, daß alle mitſpielende Perſonen ſich gruppenweis auf der Bühne befanden, ſ. bei Mone Schauſp. d. Mittelalters, p. 137.

Ich bin gar eyn getruwir knecht,
ezu frawen dinſte tuge ich recht.
wult ir mir ſie dancken,
ich czy mit uch kegen Francken
mit uwer frawen kapeltreten*),
ich helf ir uch den flachz geten
und darezu dy män ryben,
als man tut den jungen wiben.
czu Francken han ich vil gelogen,
czu Beygern vi lüte betrogen;
wult ir mit mir durch dy lant,
wir werden beyde geſchant.

Darauf verhandeln ſie wegen des Lohnes:

Mercator dicit:

Nu ſage an, lyber Rubin,
wy grie**) iſt daz lon din?

Rubin dicit:

Here, funf ſchillinge,
daz iſt myn gedinge.

Mercator dicit:

Wy mag geſin die lon ſo grôz?
nu biſtu doch under der huben blôz.

Rubin dicit:

Ich bin under der huben nyrgent kal,
ich habe in dem nacken kulpechte har.

Mercator dicit:

Rubin nu beyte vorbaz,
ſo gronet daz graz,
und loubit der ſtog
und ezickelt der bock,
ſo gebe ich dir von lechtgen***) eyn rock,
ouch gebe dir von ſamben†) eyne brüch,
und eyn hembe und myn alde hoſen dar ezu,
dy ezüſt du an ſpot und fru.

Rubin iſt es zufrieden, vorausgeſetzt, daß der Mercator ihm dagegen geſtattet:

daz ich dy ezit vortribe
mit dinem jungen wybe
dez obendez by dem füre,
dez wer mir juſt gar türe.

Der Mercator hat nichts dagegen einzuwenden: und ſo tritt Rubin ſeinen Dienſt an, indem er dem Publilum die Ankunft des berühmten Quackſalbers verkündet und es zu ſeiner Bude einladet. Er ſingt:

Hy komt meiſter Ypocras
de gratia divina,
ſin müter eyner meiſter eyn ſelegel vras
in arte nudicina,
her ſprach, er welde eyn meiſter ſin
und waz von kunſten riche,
waz man em der geſunden brenge,
dy macht er alle ſiche.

Auch eine Anrede an das Volk hält er:

Nu ſwiget alle gliche,
beide arm und riche,
beide frawen und man,
dy ſich hy geſammet an:
uns iſt kunt in dy lant
eyn arezt wit bekant,
her iſt geheißen Ypocras,
vorwar ſult ir wißen daz,

---

*) ?

**) zuſammengezogen für g e r i n g.

***) ?

†) ſ a m b e n = Binſen, Gras; b r ü c h = kurze Hoſen.

er hat durchfaren manche lant,
Hollant, Probant *), Rußenlant,
Prußenlant, Caberny, Almeny,
noch vorbaz in der woſten Romany
iſt er eyn meiſter ubir alle erſtige **).
noch mer ich uch geſage kan,
min meiſter iſt eyn kloger man,
wirt eyner in den mantel wunt,
kumt her czu em, her macht en geſunt;
dennoch ſage ich uch wol mere
von ſyner heilgen lyre,
dy blinden macht er ſprechen,
dy ſtummen macht er eßen,
her quam zu erſtige alzo vil,
alzo eyn eſel czu ſeyten ſpil.

Darauf befiehlt ſein Herr ihm, den Kram aufzuſchlagen. Aber Rubin iſt bequemer Natur, er nimmt ſich einen zweiten, einen Unterbedienten, Puſterbalk mit Namen, ein verwachſenes, geſpenſtiges Ungethüm; Rubin beſchreibt ihn:

So ſchawe welch eyn knappe!
er kumt geſprungen alz eyn trappe,
eya waz kan er ſwaczen!
er hat eyn naſe alzo eyn kacze,
er iſt ubir dy ſchuldern breit,
ſyn rücke manchen hocker treyt.
nu ſage helt-knebelin,
wy iſt geheißen der name din?

Pisterbalk dicit:

Here, ich heiße Paſtüche
und lege under dem ſtruche;
wan der herde czu velde tribet,
wylch mayt da hynden blybet,
dy werff ich da neder
und erſwinge er ir geveder ***),
ich ribe er kletten in den bart.
ich heiße der krum Eckart,
ouch han ich gelogen alz eyn ſchalck,
ich heiße czwar Puſterbalk.

Aber auch Puſterbalk iſt ein fauler Knecht, ſie gerathen beide aneinander:

Et sic percutiunt se, unus dicit:

Flach!

Alter dicit:

ſach!

bis der Herr die Prügelnden aus einander treibt. Rubin nimmt ſich darauf einen neuen Knecht, Laſterbalk mit Namen: der Quackſalber habe ihm verſprochen, ihn zum Ritter zu machen, allein er fürchte, es werde nichts daraus werden,

ez ſy dan, daz ſich babeſt mit dem keyſer bericht †).

Laſterbalk ſoll ihm nun dazu verhelfen, er ſoll ihm, wenn er Ritter iſt, ſein Schwert nachtragen,

und ſalt mir uff ſeezen myne rittirs hube
und ſalt mir dy Federn uz dem hare kluben.
und ſolt dinen unvorſpart
Anthonien myner frawen czart:

— mit welchem Letzteren Laſterbalk ſogleich den Anfang macht, wiewohl mit ſchlechtem Erfolge. Darüber betrübt er ſich ſo, daß er ins Kloſter zu gehen beſchließt:

czwar ich wil uff deſer fart
laßen wachzen mynen bart
und wil mich in eyn eloſter geben,
dar inne wil ich vorczeren myn leben:
hir um ſo bit ich uwir ſtüre,
wurſte, flecke, wampan czu dem füre
nu wicht ir frawen und ir man,
nymant hyndere mich dar an.

---

*) Probant = Brabant. Cabeeny = Italien? Almeny = Armenien.

**) erſtige = erczilgr = Aerzte.

***) = Gefieder; hier die Haare.

†) vertrage.

Darauf Jahrmarktſcene, ſpaßhafte Streitigkeiten zwiſchen Rubin, Puſterball, dem Mercator; die drei Marien (dieſer Zug iſt wohl zu beachten, er iſt das einzige loſe Band, durch welches das Zwiſchenſpiel mit dem geiſtlichen Myſterium verbunden wird) kommen an die Bude, Salben einzukaufen für den Leichnam des Herrn; die Frau des Quackſalbers macht ihm Vorwürfe, er habe zu billig verkauft: Zankſcene, Prügelei zwiſchen den Eheleuten; die Frau, unwillig über die erlittene Mißhandlung, läßt ſich, ſammt Hab' und Gut, von Rubin entführen: der Quackſalber jammert ihnen nach; Schluß des Zwiſchenſpiels, worauf ſogleich wieder die Engel eintreten und die fromme Handlung, in entſprechender Weiſe, wieder angeknüpft wird. — Denſelben Stoff, nur noch ungleich derber und zotiger, in einem böhmiſchen Oſterſpiel, ſ. bei Hoffmann Fundgr. II, 337. —

Wie vollſtändig übrigens in dem Rubin dieſes Zwiſchenſpiels der ſpätere Hanswurſt, in ſeiner Bedientenrolle, ſeinen vorſätzlichen ſchallhaften Mißverſtändniſſen (ein Zug, den er mit dem gleichzeitigen Eulenſpiegel theilt und der der eigentliche Haupt- und Grundzug der deutſchen komiſchen Perſon zu ſein ſcheint), ſeiner Unflätigkeit, ſeinen Schimpf- und Prügelſcenen ꝛc. vorgebildet iſt, darauf braucht hier wohl kaum erſt hingewieſen zu werden, da die Sache deutlich genug iſt, um für ſich ſelbſt zu ſprechen. — Vgl. Mone, Altt. Schauſp. 17. 18. 176. Schauſp. d. Mittelalters 135. Freytag, p. 55.

Zu pag. 18: Jahrmärkte, Meſſen ꝛc. Vgl. Mone, Altt. Schauſp. p. 18: „Die nächſte Veranlaſſung zu dieſem fremdartigen und ungeeigneten Zuſatz (d. i. den komiſchen Zwiſchenſpielen) lag in den Jahrmärkten und Meſſen, die mit großen Kirchenfeſten abgehalten wurden.“

Ebendaſelbſt: und mehr als einmal wird uns gemeldet ꝛc. So z. B. wurde zu Stuttgart 1511 das jüngſte Gericht aufgeführt: das Theater fiel ein, die Hölle gerieth in Flammen, die Teufel liefen erſchrocken davon, und der Weltrichter fiel vom Stuhle und brach beinahe den Hals. Ebenſo ging es zu Tangermünde, wo einige Raketen die Hölle anzündeten. Ein gleicher Unglücksfall ereignete ſich in Leipzig, bei einer theatraliſchen Aufführung im Paulino: das Theater fiel ein, ſchlug zwei Knaben todt und beſchädigte viele Menſchen ꝛc. S. Vulpius a. a. O. p. 105, auch (Gothaiſchen) Theaterkalender f. 1797, p. 66. — Berühmte Unfälle aus früherer Zeit ſind der Tod des Markgrafen Friedrich zu Eiſenach, veranlaßt durch ein Spiel von den fünf klugen und den fünf thörichten Jungfrauen im J. 1322 (Freiesleben's Kleine Nachleſe zu Gottſched's Nöth. Vorr. p. 6—14) und der Einſturz eines Hauſes zu Bauzen, während einer Darſtellung der heil. Dorothea, 1412: Flögel IV, 290. 291. Theat. Kal f. 1782, p. 123. — Vgl. Hoffmann, Fundgr. II, 243.

Zu pag. 19: Kaiſer Heinrich der Dritte bei ſeiner Vermählung zu Ingelheim. S. die näheren Citate bei Freytag, p. 22.

Zu pag. 19: Es fehlt ferner nicht an Spuren ꝛc. S. Docen, Miscellan. II, 193: „Zu Ende enthält dieſe anſehnliche Handſchrift noch ein paar Myſterien, woraus man auf die Vermuthung gerathen könnte, unſere Sammlung wäre ehedem in den Händen ſolcher umwandernder Leute geweſen, die mit der poetiſchen, theatraliſchen und muſikaliſchen Kunſt eine Art Gewerbe getrieben“ Vgl. Hoffmann a. a. O. p. 240. Auch ſchon das früher (p. 25) citirte Verbot

Karls des Großen deutet auf Aehnliches: denn wenn es damals nicht bereits „Scenici,“ d. i. Hiſtrionen, Schauſpieler, fahrende Leute gegeben hätte, welche geiſtliche Kleidung auf die Bühne brachten, wie hätte man es verbieten mögen? Und wiederum wo hätten die Sceniker dergleichen Kleidung benutzen können, außer wo ſie geiſtliche Stoffe darſtellten, alſo bei geiſtlichen Spielen? — Ueber die fahrenden Leute, die Joculatores, homines vagi ꝛc. im Allgemeinen ſiehe die ſehr fleißige und überſichtliche Zuſammenſtellung bei Freytag, p. 18—32.

Zu pag. 21: Hans Roſenblüt. Vgl. über ihn Büſching und von der Hagen, Grundriß, p. 520 fgg. Gottſched, Nöth. Vorr. I, 11—27. Canzler und Meißner, Quartalſchrift I, 1. p. 51. L. Tieck's Deutſch. Th. I, Einl. p. VIII. — Abdrücke, zum Theil auch Auszüge ſeiner Stücke findet man bei Gottſched a. a. O. I, 14 fgg. II, 42—80. Tieck a. a. O. I, 3—16. Marggraf, Kaiſer Maximilian und Albrecht Dürer in Nürnberg, ein Gedenkbuch (Nürnberg 1840). Es ſind namentlich folgende: I. Eyn vaßnacht Spil von den Syben Meiſtern (gedr. bei Gottſched II, 43—48), II. Des Turcken vaßnachtſpil (ebendaſ. 48—58. Tieck a. a. O. 3—11), III. Eyn vaßnacht Spil von dem Jüngling (Gottſched I, 58—62), IV. Die Kuchenſpeiſe (ebendaſ. 70—74), V. Eyn vaßnacht ſpyl von dem pawern und dem Bock (ebendaſ. 75—80. Tieck, 12—16), VI. Eyn vaßnacht Spil (von dem geiſtlichen Gericht: bei Gottſch. 62—70), VII. Die Großliebhaber vaßnacht (in der Marggraf'ſchen Gedenkſchrift). Außer dieſen ſieben Stücken exiſtiren noch einige bloß handſchriftlich (ſ. Falckenſteins Beſchr. der Dresd. Bibl. p. 384), nämlich: VIII. Eyn vaßnacht Spil (ſoll mit Nr. 6. übereinſtimmen). IX. Von dem König auß Engellant. X. Von dem pawern mit dem Fleiſchgaden. XI. Von drei in eyn Haus entronnen. XII. Von zwei Eeleuten. — Dieſe ſämmtlichen Stücke (doch kann ich nur von den gedruckten urtheilen) ſind außerordentlich ſchmutzig; das Intereſſe darin dreht ſich faſt ohne Ausnahme um eheliche Angelegenheiten, und zwar werden dieſelben mit einer Derbheit, einer Luſt an groben, unflätigen Worten und Bildern behandelt, welche, nach den wiederholten Entſchuldigungen zu ſchließen, die der Dichter ſelbſt für nöthig gefunden *), ſogar die ziemlich lockeren Grenzen überſtiegen zu haben ſcheinen, welche damals für derartige Dinge geſetzt waren. Heutige Leſer daher fällt es ſchwer, wenn nicht gar unmöglich mit Roſenblüt bekannt zu machen, ohne ihren Ekel zu erregen, zumal da von jener großartigen Weltanſchauung, jenem Alles überwindenden Humor, der z. B. Ariſtophanes' Nacktheiten verklärt, ſich bei Roſenblüt auch keine leiſeſte Spur entdecken läßt; es iſt die bloße Brutalität, die Ungeſchlachtheit der Sitten an ſich. Die beiden mittheilbarſten Stücke hat Tieck, nach

---

*) z. B. am Schluß des geiſtlichen Gerichts (Nr. VI, Gottſch. p. 70):

Here der wirt nu gebt vnns ein gute nacht
Ob wir es zu grob hetten gemacht
So ſolt Ir es für einen ſchimpff [d. i. Scherz] verſtan
Wenn alle die heint zu euch gen
Die wollen mit euch ſchimpffen und lachen ꝛc.

Ebenſo bei der Kuchenſpeiſe (Nr. IV, Gottſch. 74):

Herr der wirt nu gebt vnns gute Nacht
Den ſchimpff den wir hie haben gemacht
Hett vemant dorynnen zu grob geſprochen
Damit er ewer Hawßern hett zubrochen
Daß ſolt ir euch nicht laſſen verdrießen
Vnd ſolt vns der vaßnacht laſſen genießen ꝛc.

Und bei dem pawern mit dem Bock (Nr. V, Gottſch. 80. Tieck 16):

Her der wirt ir ſolt vnns Urlaub geben
Vnd furet die zeyt ein rechtes Leben
Ob wir es zu grob hatten geſpunnen
Damit wir ewer vngunſt hetten gewunnen
So wollen wir lenger gen zu ſchul
Auf das Rathhawſe vn er dem pfeiffen ſtul ꝛc.

Gottſched's Vorgang, veröffentlicht; ſo mag hier ein Verſuch gemacht werden mit den „Syben Meiſtern,“ dem unanſtößigſten von den anſtößigen: und allerdings ſind gerade dieſe die charakteriſtiſchen.

Eyn vaßnnacht Spil von den Syben Meiſtern.
(nach Gottſched a. a. O.)

Der Herold.

Nu horet Ir Fremden vnd Ir kunden
Hie wirt groß kunſt und weisheit funden
Bei Syben weiſen meiſtern gra
Briscianus mit gramatica
Die lert lateiniſch reden vnd ſprechen
Die ſilben ſpalten piegen vnd prechen
Hie findt man loyca mit irer liſt
Die lert was valſch vnd vnrecht iſt
Sie krumpt ſie ſlicht ſie gentzt ſie trent
Die lug ſie bey der warheit kent
Ir meiſter heiſt Ariſtotiles
Die Geometria lert Euclites
Die miſſet hoch tieff eng vnd weyt
Kurz lang ſmal preit die kunſt das zeit
Tullius lert Retorica
Hübſchlich reden neyn und Ja
Vnd mit geblumten wortten dictiren
Vnd ſach von ſach ſpecificiren
Bohetius lert die muſica
Wie vt re mi fa ſol vnd la
So ſüß herclinget auf ſeyten ſpilen
Mit vingern vnd mit vederkilen
Pitagarus leret practiciren
Vnd kan auch wol awß zifferiren
Wie ſich yeder numerus gemert
Die Aritmetrica das lert
Aſtronomia geit zu uerſten
Wie ſunne vnd mond ſouern vmbgen
Vnd wie ſie all frücht wücken hie vnten
Das hat mein Herr kunig Tholomeus
geſunden
Ob yemannt die kunſt hie lernen wolt
In kurzer weyl vnd vmb cleynen ſolt
Der ſulle es den meiſtern offennbaren
Vnd ſulle In das mit worten erclern
Wie er heiß vnd were er ſey
Der lernen wolle der trete herpey.

Der Jungling k.

Nu hert Ir weiſen meiſter Ir frumen
Ich bin durch frawen willen awß kumen
Vnd wil mich in allen den kunſten nicten
Damit man mag fcawen dinſt erpicten
Vnd was in zu dinſt mag geſchene
Dem wil ich vacren nach reyten vnd gene
Nu bite ich euch mit großer fleh
Das Ir mir ſagt das Ich verſte
Ob man mit dieſen kunſten allen
Den frawen mag gedinen vnd wolgefallen
Kennt Ir mich das in kurtz beſcheiden
So wil Ich Cheiſten, Juden vnd Heiden
Von Ewern Hohen kunſten ſagen
Vnd wil ewern breiſe in allen landen
tragen.

Der erſt Meiſter.

Ein Man der frawen dienen ſol
Der bedarff Gramatica recht wol
Das er Ir dyen mit rechtem fleiß
Das er iſt nyder Iren Hohen preiß
Wann frawen dinſt iſt gar vngleich
Einer vngeſchaffen einer ſewberlich
Einer bey tag einer bey nacht
Das es ſich offt in ein wingen ſagt
Doch wer frawen wol dyenen kan
Der tregt kein affen cleyt an.

Der annder Meiſter.

Einer der frawen dienen wil mit fleiß
Der bedarff zu wißen ſwartz vnd weiß
Halten vnd laßen nicht tewſchen vnd eſſen
Henngen vnd heben nicht ſelen vnd treffen
Nicht zwey geheißen vnd drew geſelt
Vnd allweg mitt ſein one gelt
Nicht große clage vnd cleine ſmertzen
Vnd heiß Im munde vnd kalt im hertzen
Vnd cleine geſchafft vnd große vnrw
Das gehert keinem frawen dyener zu.

Der dritte Meiſter.

Einer der in frawen dienſt wil leben
Dem iſt Geometria eben
Wenn er nackent iſt vnd ſie bloß
Die lert in den zirkel vnd winkelmoß
Des er ir hubſch dar kan meßen
Wieuil ſie fleiſchs ein mal ſol eſſen
Das ſie ein rechte genug daran hab
Wer das nit kan der iſt ſchab ab
Vnd weren zehen kunig reich ſein
So muß er dennoch der frawen genß-
löffel ſein.

Der vierd Meiſter.

Rethorica die lert einen man
Das er mit frawen wol reden kan
Nicht vil geſchreyß vnd wenig wollen
Als offt thun die narren vnd vollen
Vnd golt geheißen vnd kupffer gelten
Vnd voren loben vnd hinten ſchelten
Vnd oben ſchen vnd vnten der ſchawer
Vnd awßen edel vnd Innen ein Bawer
Welcher man den frawen recht dyenen wil
Der gelob In wenig vnd Halt In vil.

Der funfft Meiſter.

Ein man der frawen dienen wil
Der bedarff geſangs vnd ſeytenſpil
Damit er hoch vnd nyder reicht
Wan ſüeße ſtym frawen erweicht
Das ſie gein den Mann auf entlewnt
Der vor nicht geweſen iſt Ir freunt
Das ſie ſollich freuntſchafft zu Im trägt
Das ſie ſich offt an ſein arme legt
Vnd offnet im der frewden gaden
Darumb kan Im die Muſica nicht ſchaden.

Der ſechſt Meiſter.

Die Ariſmetica die zelt
Wie offt vnd dick ein Junge Helt
Den frawen dyenen ſol mit ſeinem leib
Das ich In einer frawen dyener ſchreib
Hat Er gekempfft geſtürmt vnd geſtriten
Geſchermutzelt mit ſcharpffen gleim geriten
Gethurniret geſtochen getanzt geſprungen
Mit ſnellen gelauffen mit ſtarken gerungen
Vnd mit Hohen eren iſt kumen her
Erſt ſchreyb ich In ein halben frawen
Dyener.

Der ſybend Meiſter.

Aſtronomia iſt ein kunſt
Die einem wolff hilfft zu frawen gunſt
Ein man do leyt bey weiben
Vnd wil ſein menlichs werck treiben
Der ſol ſich nemen der rechten zeit
— — — —*)
Wann rechte zeit macht grunen ein Iglichs
krawt
Dorumb wer zu rechter Zeit pawt
Der gewint ein fruchtreichs eren
Das kan die kunſt Aſtronomia beweren.

Der Jungling.

Ir weiſen Meiſter wol gelart
Ich danck euch ſer auf dieſer vart
Das ir mich habt wol entricht
Darnach ich lang muſt haben geticht
Das hab ich hie bey euch gefunden
Nun wil ich den fremden vnd kunden
Von ewren hohen kunſten ſagen
Vnd wil ewren preiſe in alle lant tragen.

Die Frawen.

Hert Junger Man wir haben euch wol
vernomen
Das ir durch frawen willen ſeit awß kumen
Vnd wolt euch in allen den kunſten nieten
Damit man Vnns frawen mag ere erpieten
Mit kunſt mit tantzen vnd mit ſpringen

---

*) Lücke des Gottſched'ſchen Abdruckes.

Mit ſtechen mit thurniren mit ſagen vnd
mit ſingen
Vnd alltzeit vnnſer lob gemeren
Darumb wollen wir euch mit dieſem
cleynot vereren.

Der Jungling.

Ir außerwelten frawen all
Ich danck euch ſere mit reichem ſchall
Das Ir mich habt alſo verert
Ewer lob ſol von mir werden gemert
In allen lannden verren vnd weit
Was freude mir dieſe werlt geit
Das ſuſt mich nit ſo ſere in dem hertzen mein
Als wenn ich alltzeit in ewern dinſt ſoll ſein.

Der Herolt.

Herr der wirt Ihr ſult vns vrlaub geben
Vnd ſult die vaßnnacht mit frewden leben
Wan trawern macht manchen man
Das Er mit frawen nicht ſchympffen kan
Trawern macht manche frawen vertzagt
Das ſie einem das vnter gemach verſagt
Dorumb laſt euch trawern layden
Es haben geſetzt die weiſen heyden
Das trawern mag kurtzen das leben
Trawern mag nichts guts geben
Dorumb ſo habt die vaßnnacht guten mut
Wan wer der Zeit nicht ir recht thut
Den zeleen die weiſen für ein gauch
So ſpotten ſein die frawen auch
Dorumb ſult ir frolich leben
Der pabſt hat vnns den gewalt geben *)
Wen wir die vaßnnacht nicht frolich funden
Den wolt wir biß Suntag In den pan
laſſen verkunden.

Zu pag. 21: Hans Folz. Vgl. über ihn Hagens Grundr. p. 368. 524. Muſeum von Büſching und Hagen II, 317—323. Er war aus Worms gebürtig, lebte jedoch, wie im Text angegeben, zu Nürnberg. Seine Faſtnachtſpiele, da es an neueren Abdrücken derſelben fehlt, ſind wenig bekannt; ihre Titel lauten: I. Das Faßnachtſpil von einem pawern Gericht (zuerſt gedr. Nürnberg 1474). Die handelnden Perſonen darin ſind: der Einſchreyer (= Prolog). Der erſte kläger. Der erſte Antwortter. Der richter. Der erſte vnd der ander ſchöppe. Ein ander kläger. Der Vrteiler. Noch ein kläger. Der tanz Forderer. Der ausſchreier (= Epilog) vnd ein pawer. Es ſchließt mit dem Wunſch:

Wem mit ſolcher kurz weyl ſey wol
Dem beſcher got ſeyn hauß vnd hoff vol.

(S. Muſ. a. a. O.) II. Ein teutſch wahrhaſtig yſtori von wannen das heylig römiſch reich ſeinen urſprung erſtlich habe vñ wie es darnach in deutſche lät kummen ſey. III. Ein hübſch ſaßnacht ſpil von einer gar pawriſchen pawrn heyrat, ſeer kurtz weylig und gut zu lachen. IV. Von einem wirtzknecht vnd der haußmagd. V. Von dem künig Salomon vnd Marckolff vnd einem narre, ein hübſch Faßnachtſpil new gemacht. VI. Ein ſaſtnachtſpil von pulern den fraw venus ein vrteil ſellt. VII. Ein ſaſtnachtſpil von den die ſich weiber narrn laſſen. VIII. Das Kargenſpil, ein Geſpräch in Reimen zwiſchen einem reichen Kargen vnd einem armen dürftigen. IX. Von einem Arzte vnd einem Kranken. Es hatte ſieben Acte; die Perſonen ſind: Der Einſchreyer. Ein pawr. Der Krancke. Des kruncken fraw. Der Artzt. S. Muſ. a. a. O.

*) Scheint ein herkömmlicher Scherz geweſen zu ſein; vgl. den Schluß von Nr. IV, Gottſch. p. 74:

Dan wen wir yetzundt nicht frölich funden
Den wolten wir in des Bapſts rechtbuch verkunden.

Ein andermal ſollen die Traurigen zur Strafe „In vnnſer narren buch" geſchrieben werden: Schluß von Nr. VI, Gottſch. p. 70.

Zweite Vorleſung.

Die Reformation. Einwirkung auf das Theater. Religiös politiſche Dramen. Einführung der antiken Literatur. Ueberſetzungen des Terenz ꝛc.

In meinem neulichen Vortrage habe ich mich bemüht, Sie mit den früheſten, gleichſam ſtammelnden Anfängen des deutſchen Theaters bekannt zu machen. Wir ſahen, wie die Neigung zu theatraliſcher Darſtellung, als ein angeborenes, urſprüngliches Erbtheil der menſchlichen Natur, ſich frühzeitig auch bei den Deutſchen geltend machte; wie zuerſt die Geiſtlichkeit, zu ſchwach, dieſe Neigung auf die Dauer zu unterdrücken, ſich ihrer leitend bemächtigte; wie ſodann, in Uebereinſtimmung mit den Entwicklungen der Geſchichte im Allgemeinen, innerhalb dieſer religiöſen Schauſpiele ſelbſt weltliche Elemente hervortraten; ja wie endlich aus dieſen Elementen, mit Wiederaufnahme urſprünglicher heidniſcher Luſtbarkeiten, unter den Händen bürgerlicher Dichter die weltliche Komödie, der Faſtnachtſchwank, ſich entwickelte; wie jedoch weder jene geiſtlichen, noch auch dieſe bürgerlichen Kreiſe im Stande waren, das deutſche Theater über die erſten roheſten Verſuche hinauszuführen und ihm eine edlere künſtleriſche Geſtalt, einen bedeutendern volksthümlichen und dabei zugleich allgemeinen, zugleich idealen Inhalt zu verleihen: ſchon darum nicht, weil das nationale Leben ſelbſt, deſſen Ausdruck zu werden das Theater, damals wie immer, ſich bemühte, in keinem dieſer Kreiſe zu ſeiner vollen lebendigen Geltung gekommen war: und wie es daher eines neuen großartigen geſchichtlichen Ereigniſſes, einer großen thatſächlichen Bewegung bedurfte, welche, den bisherigen Particula=

rismus des deutſchen Lebens aufhebend, dieſem ſelbſt und damit auch der deutſchen Literatur, mithin auch dem deutſchen Theater, einen neuen, werthvollen Inhalt verlieh.

Als ein derartiges Ereigniß bezeichnete ich Ihnen am Schluß meines neulichen Vortrages die Reformation: und wird es daher die Aufgabe des heutigen ſein, erſtlich die Bedeutung der Reformation überhaupt, ſodann ihre Stellung zur deutſchen Literatur im Allgemeinen, endlich und hauptſächlich die Wirkungen nachzuweiſen, welche dieſelbe ſpeciell auf die Entwicklung des deutſchen Theaters ausgeübt hat. —

Die Bedeutung der Reformation im Allgemeinen nun iſt dieſe, daß durch ſie jener Gegenſatz zwiſchen Idee und Wirklichkeit, Gott und Welt, Innerlichkeit und Aeußerlichkeit, von dem ich Ihnen in der Einleitung meines erſten Vortrages geſprochen und den wir weiterhin auch als Gegenſatz der antiken, als einer völlig realen, dieſſeitigen, und der chriſtlich mittelalterlichen, als einer völlig idealen, jenſeitigen Welt bezeichnen dürfen — die Bedeutung, ſage ich, der Reformation im Allgemeinen iſt dieſe, daß ſie dieſen Gegenſatz an ſich ſelbſt bewältigt und verſöhnt: dadurch nämlich, daß ſie, gegenüber den Naturbeſtimmungen der alten, den Traditionen der mittelalterlichen Welt, die unendliche Berechtigung des Individuums, die Autonomie, das iſt die Selbſtherrſchaft des Geiſtes, als Bewußtſein der Zeit, als Princip der Geſchichte proclamirt.

Und zwar nicht eines Geiſtes, welcher, wie in der antiken Welt, gleich einer bewußtlos ſchlummernden, dämoniſch waltenden Naturkraft ſich vor ſich ſelbſt verbirgt: noch weniger jenes chriſtlich mittelalterlichen Geiſtes, der ſeine Freiheit nur dadurch rettet, daß er von der Welt, wie ſie iſt, abſtrahirt und, um ſich den Himmel zu gewinnen, auf die Erde verzichtet: ſondern eines neuen, wahrhaft plaſtiſchen Geiſtes, der ſich in der Welt, die Welt in ſich weiß und fühlt und trägt und jeden Augenblick den überquillenden Reichthum ſeines Innern in einer Fülle von Schöpfungen, einer endloſen Reihe lebensvoller, urkräftiger Thaten verwirklicht. Die Reformation, in dieſem Sinne, iſt nicht bloß der Abſchluß des Mittelalters, deſſen Widerſprüche ſich in ihm verſöhnen: ſondern ſie wird auch eben dadurch eine Wiedergeburt, eine verklärende,

des antiken Lebens ſelbſt; ſie führt, indem ſie noch einmal den Menſchen, das volle, lebendige Bewußtſein, zum Maßſtab aller Dinge, zum innerſten Mittelpunkt des Univerſums macht, eine neue, ſchönere Menſchlichkeit, ein neues, vollendetes Griechenthum herauf: ein Griechenthum ohne Sclaverei und ohne den Gegenſatz des Barbarenthums, eine Republik nicht bloß dieſer oder jener Stadt, dieſes oder jenen Volkes, ſondern eine Republik der Menſchheit ſelbſt und die ganze Erde verwandelt in Einen Freiſtaat!

Indem die Reformation ſich dieſergeſtalt nicht bloß, wie ſie gewöhnlich aufgefaßt wird, als ein theologiſches, vielmehr als ein univerſales, ein allgemein menſchliches Ereigniß, einen Wendepunkt der Geſchichte ſelbſt darſtellt: ſo folgt daraus weiter, daß ſie auch bei ihrem erſten Auftreten ſich nicht bloß an dieſen oder jenen Stand, dieſe oder jene Kaſte, vielmehr ſie wandte ſich, über alle Beſchränkungen der mittelalterlichen Welt hinaus, unmittelbar an die Geſammtheit des Volkes ſelbſt, an die Maſſe der Nation. — Die Reformation, nach langen traurigen Jahrhunderten nationaler Zerſplitterung, iſt das erſte Ereigniß wieder, das erſte gemeinſame Intereſſe, in welchem die ganze Nation ſich zuſammenfindet: ja wir dürfen ſagen, es iſt das erſte nationale Ereigniß überhaupt, das unſre Geſchichte kennt, und der Begriff einer deutſchen Nation ſelbſt wird erſt an ihr lebendig. Alle andern Ereigniſſe, welche bis dahin die deutſche Welt erſchüttert und in Anſpruch genommen hatten: der große Kampf der geiſtlichen mit der weltlichen Macht, die Kreuzzüge, der Bund der Städte, immer hatten ſie nur geſonderte Kreiſe des damaligen Lebens, die Geiſtlichen, die Ritter, die Bürger, als ſolche, berührt, immer waren ſie nur von ihnen ausgegangen, hatten ihre Frucht nur immer für ſie getragen. Dagegen der Inhalt der Reformation, als der Inhalt der Menſchheit ſelbſt, dieſe höchſten, theuerſten Intereſſen, dieſe größte Frage aller geſchichtlichen Entwicklung, die Frage der Freiheit, waren zu groß, als daß ſie in einem ſolchen einzelnen Kreiſe ſich hätten abgrenzen, dieſe Kreiſe ſelbſt bereits zu erſchöpft, zu abgelebt, von zu kleinem Umfang, als daß ſie dieſem größten Drama hätten zur Bühne dienen können. Es bedurfte, um dieſe neue verheißungsvolle Blüthe am Baume der Menſchheit zu reifen, eines neuen geſunden Saftes, eines

neuen, jungfräulichen Bodens: — dieſer Boden war das Volk. Was die Kirche in all ihrer Pracht, mit dem ganzen Gefolge ihrer Heiligen, mit dem ganzen Wuſt theologiſcher Gelehrſamkeit nicht vermocht hatte; woran die weltliche Macht der Kaiſer unmuthig verzweifelt war; wovor die Städte, in fauler Gleichgiltigkeit, gleichſam die Augen geſchloſſen und ſich verſteckt hatten hinter Pfefferſäcken und Privilegien und Innungsgebräuchen: — ſiehe da, aus der Mitte des Volkes ſelbſt ging er hervor, des Bergmanns Sohn, ein ſchlichter, ungelehrter Mönch, welchem es gelang, die Krankheit der Zeit zu heilen und das Wort auszuſprechen, das auf einmal, gleich einem befreienden Zauberſpruch, alle Geiſter in Bewegung ſetzte! Was hatten ſie genützt, jene Concilien und Reichstage, jene Verſammlungen und Synoden, welche Papſt und Kaiſer zuſammenberufen hatten? Sie hatten geſeſſen und getagt und waren endlich davon gegangen, wie ſie gekommen waren, und hatten nichts hinterlaſſen, als Vergrößerung des Zwieſpalts und ein erneutes, geſteigertes Bewußtſein von dem Siechthum der Zeit. Hier nun trat ein Einziger auf — ein Einziger! aber hinter ihm ſtand das Volk, ſtand das Bewußtſein der Nation: und alle Concile und alle Bannſprüche wurden zu Schanden vor dieſem Einen Mann! —

So, in allen äußerſten Kriſen, wo die Macht der Großen, der Witz der Gelehrten zu Ende iſt, kehrt die Geſchichte jederzeit zum Volke, als ihrem urſprünglichen Boden, ihrem eigenſten Inhalt, zurück. Noch hat das Volk nie die Geſchichte verlaſſen; hoffen wir denn, daß auch die Geſchichte das Volk nicht verlaſſen wird. — —

Zweierlei iſt es nun hauptſächlich, wodurch dieſe allgemeine Bedeutung der Reformation ſich auch in der Entwicklung unſerer Literatur bemerkbar macht. Erſtlich, analog jener unermeßlichen Berechtigung, welche ſie dem Individuum verlieh, eine Folge jener Rückkehr zu der ſchönen, freien Natürlichkeit der antiken Welt, gewinnt auch die deutſche Dichtung ein neues individuelles Leben, eine neue kräftig ſinnliche Färbung, einen neuen unmittelbar menſchlichen, perſönlichen Inhalt. Wie das geſammte mittelalterliche Leben, ſo war endlich auch die mittelalterliche Dichtung, in ihrer letzten ſchließlichen Geſtalt als bürgerlicher Meiſtergeſang, verknöchert und zuſammengeſchrumpft zu einer leeren, inhalt-

loſen Form, einem pedantiſch ſinnloſen Geklingel, in welchem kein kleinſter Hauch, kein leiſeſter Funke mehr lebte von dem, was eigentlich die Grundlage aller Dichtung iſt: menſchliche Leidenſchaft, menſchliches Fühlen und Trachten. Wie in der Reformation, in ihrer früheſten, kirchlichen Sphäre, das Individuum in unmittelbaren perſönlichen Verkehr mit Gott tritt, wie es der Vermittlung des Prieſters, der Fürbitte der Heiligen nicht mehr bedarf, ſondern wie, um es mit Einem Worte zu ſagen, der ganze Menſch, mit ſeinem vollen perſönlichen Inhalt, aufgeht in Gott und Gott in ihm: ſo mußte es von nun an auch die Aufgabe unſrer Kunſt, die Zukunft unſrer Dichtung werden, daß auch in ihr das Individuum, der einzelne Menſch, mit ſeinem perſönlichen, lebendigen Inhalt, aufgenommen wird in das Reich des Schönen, ein voller, würdiger Gegenſtand der Kunſt. Sie erwacht alſo wieder, ſie bricht ſich Bahn durch die endloſe Kette der Lehrgedichte, den ermüdenden Singſang bibliſcher Paraphraſen, das plumpe Lärmen der Faſtnachtſchwänke und Fabeln, die ſchmelzende, die Stimme des Lieds, die Lyrik, dieſes erſte jugendliche Aufjauchzen jeder neuen Dichtung und jeder neuen dichteriſchen Phaſe! Sie ertönen wieder, dieſe erſten, einfachſten — und doch ſo ewigen, ſo unvergänglichen Gefühle der menſchlichen Bruſt: die Luſt der Liebe, der Schmerz des Abſchieds, die Seligkeit des Wiederſehens, der ſchäumende Uebermuth des Bechers, der geheimnißvolle Zauber der Ferne — es wird Alles wieder wach, ſie richten ſich alle wieder empor, die Genien menſchlicher Leidenſchaft, und winden aufs Neue ihre vollen, lebensfriſchen Kränze um die verjüngte Stirn der deutſchen Dichtung! —

Das Zweite ſodann iſt dies, daß, wie die Arbeit der Geſchichte ſelbſt, ſo auch die Dichtung aus den Grenzen jener abgeſonderten Kreiſe, in denen ſie bisher gepflegt ward, überging in die Nation, in die große Maſſe des Volkes ſelbſt. Denſelben Händen, die fortan das Steuer der Geſchichte ergriffen, gebührte es auch, die Harfe der Dichtung zu tragen; das Leben ſelbſt wurde volksthümlich — wie hätte die Kunſt es nicht auch werden ſollen?! — So, über der jungen ſproſſenden Saat des Reformationszeitalters, erhebt ſich, ſchmetternden Lieds, die Lerche des Volksgeſangs. Das Volkslied iſt die wahre Poeſie der Reformation; es entſteht mit ihr, blüht mit ihr, geht unter mit ihr, um erſt da wieder

Digitized by Google

aufzuwachen, wo der Inhalt der Reformation ſelbſt, die reine, ſchöne Menſchlichkeit, ſich aus den Strömungen der Zeit wieder herausarbeitet: in der ſogenannten klaſſiſchen Periode unſerer Dichtung, ſeit der Mitte etwa des vorigen Jahrhunderts.

Aber es kommt noch ein Drittes hinzu. Nicht genug, daß die Reformation, vermöge ihrer allgemeinen geiſtigen Beziehungen, einen neuen Frühling der deutſchen Poeſie heraufführt: ſie giebt ihr durch die hiſtoriſchen Ereigniſſe, die thatſächlichen Begebenheiten, in denen ſie ſich darſtellt, auch einen neuen factiſchen Inhalt und neue bedeutende Stoffe. Die Reformation führt die Dichtung zuerſt wieder ein in die Sphäre des Gemüthes, in die Welt, die zauberiſche, der perſönlichen Empfindungen: aber nicht, um ſie einſam, in ſentimentalem Schmachten, darin verkümmern zu laſſen: ſondern vielmehr, wie ſie ſelbſt ſich energiſch durchſetzt in der Unmittelbarkeit der Geſchichte, ſo führt ſie auch das Lied aus der Welt der ſubjectiven Empfindungen wieder hinaus in das Gewühl der Schlacht, den Zuſammenſtoß bedeutender hiſtoriſcher Begebenheiten. Das Volkslied wird zum politiſchen Lied, wird zum Choral, der mit majeſtätiſchem Klang die Wölbungen der befreiten Kirche erfüllt und allen Drohungen der Feinde, allem Spott der Widerſacher ein ſiegesfrohes: Und ob die Welt voll Teufel wär', entgegendonnert! ——

Alles dieſes nun, was ich Ihnen ſo eben über die Einflüſſe der Reformation auf die Literatur im Allgemeinen angedeutet habe, zeigt ſich, in erhöhtem Maße, auch in der Geſchichte unſers Theaters. Ja wenn die Reformation die übrige Literatur nur wieder erweckt und erneuert, ſo hat ſie dagegen das Theater, inſofern wir abſehen von jenen neulich erwähnten roheſten und dieſes Namens kaum würdigen Anfängen, erſt eigentlich erſchaffen. — Die Zeit ſelbſt, in der Erwartung eines großen hiſtoriſchen Momentes, in der Spannung einer gewaltigen geſchichtlichen Kriſis, gewinnt ein dramatiſches Anſehen; große, bedeutende Charaktere, gewaltige Perſönlichkeiten, Männer, wie Luther, Hutten, Sickingen ꝛc. erheben ſich in dramatiſcher Lebendigkeit auf dem bewegten Grunde der Geſchichte. So auch drängt die ganze Literatur ſich der dramatiſchen Form gleichſam entgegen; der Dialog, das lebendige Wechſelgeſpräch in dramatiſcher Steigerung, wird die Lieblingsform der Zeit. Die gro-

ßen ſchwerfälligen Abhandlungen der Gelehrten verpuppen ſich in kleine witzige Dialoge, in volksthümlich kurzweilige Geſpräche, in denen die Fragen der Zeit mit Gewandtheit und Laune behandelt werden und die daher auch mit Leichtigkeit den Weg in die Maſſe des Volkes finden. Sogar für die Zeitungen, deren Entſtehungsgeſchichte ungefähr in dieſelbe Periode fällt, wird die dialogiſche Form beliebt, ſo daß alſo hier ſogar der unmittelbarſte Stoff der Tagesgeſchichte, in ſeiner roheſten Verarbeitung, ein gewiſſes dramatiſches Anſehn gewinnt. — Dies Beides aber war es eben geweſen, was bei Weitem der Mehrzahl jener früheſten Verſuche mangelte und weshalb es bedenklich erſchien, dieſelben nur überhaupt in die Geſchichte des Theaters hineinzuziehen: Charakteriſtik der Perſonen und ein eigentlicher dramatiſcher Stoff, eine wahrhafte Fabel des Stücks. Beides jetzt, Charakter wie Inhalt, lieferte die Geſchichte ſelbſt: man brauchte die Zeit unmittelbar nur abzuſchreiben — und das bewegteſte Drama war fertig.

Auch ließ man es daran in der That nicht fehlen. Wie die Geſchichte ſelbſt jenen geſchloſſenen Kreiſen des Mittelalters entwachſen und unmittelbar übergegangen war in den Beſitz des Volkes, ſo, mit der übrigen Poeſie, auch das Drama. Wir haben es geſehen in ſeiner erſten, anfänglichen Geſtalt als geiſtliches Myſterium, ſodann als weltlicher Schwank: die Reformation, die ſtarren Unterſchiede zwiſchen Geiſtlichkeit und Weltlichkeit vernichtend, tritt in die Welt: und aus dem Dienſt der Kirche, aus den engen Stuben der Handwerker tritt das Drama über in den freien, unmittelbaren Dienſt der Geſchichte, als politiſches, als Volksſchauſpiel. — —

Nirgend nun wird dieſer Uebergang ſichtbarer und läßt der bildende Einfluß, welchen die Reformation auf die Geſtaltung unſers Theaters ausübt, ſich deutlicher erkennen, als in der Erweiterung und Belebung, welche ſie ſogar jener früheſten, roheſten Form unſrer theatraliſchen Darſtellung überhaupt, dem geiſtlichen Spiel, zu geben vermochte. Sie entſinnen ſich, welches der Charakter dieſer geiſtlichen Spiele war: ein hohles kirchliches Schaugepränge, eine Proceſſion mit geiſtlichen Masken, im beſten Fall eine rein äußerliche Inſceneſetzung irgend welcher Legende oder Heiligengeſchichte, ein bloßer hiſtoriſcher Verlauf,

ein einfaches epiſches Nacheinander, keine dramatiſche Entwicklung. Unvermerkt dagegen, je näher wir jetzt dem Zeitalter der Reformation treten, je mehr fängt dieſe Aeußerlichkeit hiſtoriſcher Scenen an ſich zu verſetzen mit dogmatiſchem Inhalt; die Dichter, je näher der Reformation, je freier ſchalten ſie mit den überlieferten Stoffen, je mehr laſſen ſie in die bibliſchen Texte, die Legenden und Heiligengeſchichten jene theologiſchen Angelegenheiten, jene dogmatiſchen Fragen hineinſpielen von dem Verhältniß des Menſchen zu Gott, von der Erbſünde, der Fürbitte der Heiligen, der Rechtfertigung durch den Glauben, der Kraft der Buße ꝛc., welche bald darauf, in dem erſten, ausſchließlich theologiſchen Stadium der Reformation, alle Welt erfüllen und ſich auf einige Zeit zu dem Range wirklicher hiſtoriſcher Fragen emporſchwingen ſollten.

Ein intereſſantes Beiſpiel hiefür bietet die „Apotheosis Johannis VIII. Pontificis Romani oder Ein ſchön Spil von Fraw Jutten, welche Bapſt zu Rom geweſen vnd aus ihrem bäpſtlichen Scrinio pectoris auf dem Stuel zu Rhom ein Kindlein zeuget," das um das Jahr 1480, alſo nur wenige Jahrzehnte vor dem offenbaren Ausbruch der Reformation, von einem Geiſtlichen, Theodor Schernbergk, geſchrieben ſein ſoll. Hier hat ſich die urſprüngliche Einförmigkeit des geiſtlichen Spieles dadurch, daß die dogmatiſchen Controverſen der Zeit darin aufgenommen und verarbeitet ſind, bereits zu einer reichen dramatiſchen Gliederung, einem eigentlichen Stück, mit einem wirklichen theatraliſchen Verlauf, erweitert und aufgelöſt. Es iſt die bekannte Geſchichte von der angeblichen Päpſtin Johanna, welche ſo lange Zeit in unſern Hiſtorienbüchern, als ein beſonderes Prachtſtück, figurirte, bis die neueſte Forſchung ſie als das dargethan hat, was ſie in Wahrheit iſt: eine Fabel, ja beſten Falls eine Sage. —

Die erſte Scene des Stückes findet in der Hölle ſtatt. Die Teufel, unter Vorſitz ihres Oberſten Lucifer, berathſchlagen ſich und beſchließen, die Jungfrau Jutta zu verderben, indem ſie dieſelbe in Sünde und Verbrechen verſtricken. Satan, ein Untergebener des Lucifer, wird mit der Unterhandlung beauftragt; ſie gelingt ohne Mühe, indem Jutta, aus Leichtſinn und Eitelkeit, den Verlockungen der Hölle halbwegs ent-

gegenkommt. Sie geht, durch den Beiſtand der Teufel gegen jede Entdeckung geſichert, in Mannskleidern mit ihrem Liebhaber, einem Clericus, nach Paris auf die hohe Schule; von dort, nachdem ſie den Doctorhut empfangen, begiebt ſie ſich nach Rom, wo der Papſt Baſilius ſie zum Cardinal erhebt. Gleich darauf ſtirbt er ſelbſt: und o Wunder, der neue Cardinal, der ſich Johan von Engelland nennet, wird einſtimmig zum Papſt erwählt. Aber ſchon auch, nach ſo vielem Glück und Wohlergehen, nähert ſich das Verderben. Ein Beſeſſener wird vor den päpſtlichen Stuhl gebracht; der heilige Vater ſoll ihm den Teufel austreiben. Wiewohl ungern, muß Jutta ſich doch dazu entſchließen; der Teufel aber, der in dieſem Punkte keinen Spaß verſteht, nimmt die Sache krumm: zwar den Kranken, durch die Gewalt der päpſtlichen Würde genöthigt, verläßt er, aber zugleich kündigt er der Jutta die Freundſchaft auf, macht aller Welt bekannt, daß ſie ein Weib ſei, ja alsbald eines Kindes geneſen werde und droht ihr, ſobald ſie geſtorben ſein wird, mit allen äußerſten Qualen der Hölle. — Inzwiſchen iſt die Nachricht von dem Greuel, welchen Jutta begangen, indem ſie, ein Weib, es gewagt hat, ſich auf den Stuhl des heiligen Petrus zu ſetzen, ſowie von ihrem ſonſtigen verworfenen Lebenswandel auch in den Himmel gelangt. Chriſtus ſelbſt beſchwert ſich bei der heiligen Jungfrau und erklärt ſeinen Willen, die Sünderin ſterben und ſomit der Hölle anheim fallen zu laſſen. Dagegen indeß legt die heilige Jungfrau Fürbitte ein: ſie beruft ſich auf die theologiſche Lehre von der Verſöhnung durch das Blut Chriſti, ſowie auf ihre eigene Stellung in der Kirche, vermöge deren ſie zur allgemeinen Fürſprecherin aller Sünder beſtellt iſt und ihrer keiner verloren gehen ſoll, der ſich aus Herzensgrunde an ſie und ihre Vermittlung wendet. Dieſen Gründen der heiligen Jungfrau kann Chriſtus ſelbſt nicht widerſtehen; der Spruch der Verdammniß wird noch zurückgehalten und der Engel Gabriel abgeſchickt, um von Jutta ſelbſt zu erfahren, ob ſie lieber ewig verloren gehen oder aber zeitliche Schmach erdulden und durch die Buße, welche ſie auf ſich nimmt, ſich die göttliche Vergebung erkaufen will. Und in der That, auf dieſe Aufforderung, mitten in ihrer Sünden Blüthe, beſchließt Jutta ſich zu bekehren. Aber wird es nicht ſchon zu ſpät ſein? wird die Laſt ihrer Miſſethat ſie nicht erdrücken?

und auf welche Bedingungen hin, durch welche Macht gezwungen, werden die Teufel, mit denen ſie ſo lange Zeit gemeinſchaftliche Sache gemacht, ſie nunmehr ihrer Dienſtbarkeit entlaſſen? Schon erſcheint Mors, der Tod, ein gar unerbittlicher Mann, ein Humoriſt von beißendem, ſchlimmem Witze: der rühmt ſich ſelbſt, er gebe den Leuten einen Schlag, da müßten ſie ewig daran denken, er koche einen Kohl, davon knacken alle Knochen, er gebe ein Bier zu trinken von ſtarkem Hopfen, danach verwenden ſich die Augen im Kopfe. Auch mit der Jutta, ſo viel theologiſche Gelehrſamkeit ſie in der Todesangſt auch entwickelt, hat er kein Erbarmen: er ſchlägt ſie „auf den Kragen," daß ſie hinfällt, ein Kind gebiert und ſtirbt. Alſogleich bemächtigen ſich die Teufel ihrer Seele, führen ſie in die Hölle und martern ſie mit den grauſamſten Qualen: ſie ſoll aufhören, die heilige Jungfrau anzurufen, und ſoll Gott den Allmächtigen verläugnen. Allein wie ſehr die Teufel ſie auch martern und quälen: in dieſem Einen Punkte bleibt ſie feſt, ja mitten aus dem tiefſten Schrecken der Hölle, aus den zuſammenſchlagenden Flammen des Abgrunds heraus, wendet ſie ſehnſuchtvoll, in brünſtigem Gebet, ſich hinaufwärts zu Maria, der großen allgemeinen Mittlerin:

Nu hilff mir Maria himmliſche Magd,
An dir hab ich noch nie verzagt,
Wan ich leide hie ſo groſſen ſchmertze,
Das es nicht ausdencken kan ein hertze.

Und die Göttliche erhört ſie; wie lange Chriſtus ſich auch weigert: der Glaube an die Jungfrau, die Fürbitte der Heiligen, die Kraft der eignen jammervollen Buße bezwingen ſelbſt die Gewalt der Hölle. Der Engel Michael wird abgeſandt, ſie aus dem hölliſchen Feuer zu befreien und ſie einzuführen in den Himmel, wo ſie, geläutert und verſöhnt, Platz nimmt unter den Chören der Seligen: die Teufel aber, welche ſie zu gewinnen dachten, ſind geprellt. —

Was nun dies Spiel von der Frau Jutta ſo merkwürdig macht und warum ich es für zweckmäßig gehalten, Ihnen eine kurze Ueberſicht ſeines Inhalts zu geben, iſt weniger ſeine dramatiſche Verwicklung, ſein verhältnißmäßiger Reichthum an Situationen und Charakteren, wie-

wohl es auch in dieſem Betracht immerhin beachtenswerth iſt: als vielmehr, weil mir daran lag, Ihnen einen ſpeciellen Nachweis zu geben von der Art und Weiſe, wie, ohne Bewußtſein vielleicht und Abſicht des Dichters, dennoch für den aufmerkſamen Beſchauer unverkennbar, die theologiſchen Fragen der Reformation in dieſe geiſtlichen Spiele übergehen und wie die drängende Macht der Zeit ſelbſt eine an ſich ſo inhaltlere, ſo hohle Form, wie die des geiſtlichen Spieles, zu ihrem Organ und Abbild zu veredeln weiß.

Außerdem aber giebt es noch eine andere Rückſicht, welche gerade dieſes Stück höchſt beachtenswerth macht und es der beſonderen Aufmerkſamkeit jedes Literaturfreundes empfiehlt. Oder wem von Ihnen, bei dieſer Geſchichte von der Päpſtin Johanna, bei dieſen Fallſtricken, welche die Teufel ihr legen, bei dieſem Spiel, welches ſie ſelbſt mit der Sünde treibt: wem von Ihnen, ſage ich, wäre nicht in der That die Sage vom Fauſt eingefallen, die in ganz ähnlicher Weiſe, wie dies Spiel von der Frau Jutta die theologiſchen, ſo die Sage vom Fauſt die philoſophiſchen Grundfragen der Reformation in ſich ſchließt? Literariſch nachweisbar zwar iſt die Bearbeitung der Fauſtſage, in dieſer beſtimmten Geſtalt, erſt ſeit dem Jahre 1588, alſo mehr denn hundert Jahre ſpäter, als die Frau Jutta entſtanden ſein ſoll. Nichts deſto weniger, um jener Verwandtſchaft willen, dürfen wir uns wohl der Annahme überlaſſen (für die es überdies auch an hiſtoriſchen Zeugniſſen nicht fehlt), daß auch die Sage vom Fauſt, in Anlehnung ohne Zweifel an die mittelalterlichen Ueberlieferungen vom Zauberer Virgilius, vom Theophilus ꝛc., unter dem Einfluß der Reformation entſtanden iſt, und daß mithin auch dieſer großartig unvergleichliche Stoff, ein Stoff, der das deutſche Theater faſt drei Jahrhunderte lang nicht müde geworden iſt zu bearbeiten, von den erſten täppiſchen Anfängen des Puppenſpiels an bis dahin, wo der größte deutſche Dichter denſelben werth hielt, den ganzen Reichthum ſeines Innern, den ganzen unermeßlichen Inhalt ſeiner Bildung darin „hineinzugeheimniſſen“ — daß, ſage ich, auch dieſer großartig unvergleichliche Stoff der deutſchen Bühne zuerſt durch die Reformation, oder doch wenigſtens in ihrem unmittelbarſten Gefolge, zugeführt worden iſt. —

Allein auch über dieſe allgemeinſten und, wenn ich ſo ſagen darf, innerlichen Beziehungen hinaus griff das Theater auch unverhüllt in die allernächſten hiſtoriſchen Begebenheiten, die unmittelbare Geſchichte des Tages über und benutzte ſie als dramatiſchen Stoff. Gleich der übrigen Literatur, ſo, ſcheint es, wollte auch das Theater nicht ausgeſchloſſen ſein von den lebendigen Kämpfen der Gegenwart: und ſomit dem politiſchen Volkslied ſtellt ein politiſches Drama ſich zur Seite.

Die erſten Anfänge ſind auch hier, künſtleriſch betrachtet, von unſäglicher Geringfügigkeit; nur ihre hiſtoriſche Stellung verleiht ihnen eine gewiſſe Bedeutſamkeit und nöthigt uns, ſie des Näheren ins Auge zu faſſen.

Schon aus dem Jahre 1523, alſo aus den allererſten Jahren der Reformation, wird uns von einer „Tragödie" berichtet, welche in einem Saale zu Paris geſpielt worden ſein ſoll und in der die vornehmſten Perſonen der damaligen Tagesgeſchichte: Reuchlin, Erasmus von Rotterdam, Ulrich von Hutten, Luther, endlich der Papſt ſelbſt, auftraten.

Ganz ähnlichen Inhaltes ſcheint nun auch eine Pantomime geweſen zu ſein, welche einige Jahre ſpäter (um 1540) in Deutſchland, zu Regensburg, vor Kaiſer Karl dem Fünften ſelbſt aufgeführt ward. Der Kaiſer, heißt es, ſaß mit ſeinem Bruder Ferdinand zur Tafel: als einige Schauſpieler um Erlaubniß baten, die erlauchten Gäſte mit einem Komödienſpiel unterhalten zu dürfen. Die Bitte ward gewährt. So erſchien denn zuerſt ein Mann, gekleidet wie ein damaliger Doctor, auf deſſen Rücken die Worte: Johann Capnio (das iſt Reuchlin) zu leſen waren. Er trug ein Bündel Holzſcheite herein, die er hin und wieder über den Schauplatz zerſtreute; dann entfernte er ſich. Sofort trat eine andere Maske auf, welche ſich bemühte, die geraden und krummen Scheite zu ſondern und in Ordnung zu bringen. Allein die Scheite widerſtanden aller Bemühung, ſie wollten in keine Ordnung paſſen: bis endlich die Maske ſich voll Unwillen entfernte, indem ſie Alles liegen ließ, wie es lag; auf ihrem Rücken las man den Namen des Erasmus von Rotterdam. Nun trat ein Mönch auf, eine wohlbekannte breitſchulttrige Geſtalt, Lutherus mit Namen; er trug glühende Kohlen und Feuerbrände, mit denen er die Scheite in Brand ſetzte: als die Flamme kni-

ſternd emporſchlug, lachte er von Herzensgrund und ging fröhlich hinweg. Ein Mann in kaiſerlicher Kleidung, welcher demnächſt auftrat und der Niemand anders darſtellte, als Karl den Fünften ſelbſt — ſowie er das Feuer erblickte, zog er das Schwert und ſchlug in die Flammen, in der Abſicht, ſie gewaltſam zu löſchen. Als jedoch in Folge deſſen das Feuer nur um ſo luſtiger emporpraſſelte, entfernte auch er ſich voll Grimm, mit eilenden Schritten. Endlich trat der Papſt ſelbſt auf; auch ihn ſchien der Anblick des wachſenden Feuers in Beſtürzung zu verſetzen und eilig daher von zween Eimern, die in der Nähe ſtanden, ergriff er den einen und ſchüttete ihn ins Feuer. Aber o weh, er hatte im Eifer fehlgegriffen und ſtatt des Waſſers, wie er gemeint, vielmehr Oel in die Gluth gegoſſen, die nun um ſo gewaltiger emporpraſſelte: ſo daß auch er verzweifelnd davon eilte. — Der Kaiſer, erzählt man weiter, habe, nach Art hoher Herren, die Warnung, welche in dieſem ſtummen Spiele enthalten war, ſehr übel vermerkt und nur durch die ſchleunigſte Flucht, ſetzt man hinzu, ſeien die vorwitzigen Schauſpieler der angedrohten Strafe entgangen.

War nun auch in dieſem Falle die politiſche Anſpielung durch die Ehrfurcht vor der kaiſerlichen Nähe in den beſcheidenen Schranken eines ſtummen Spieles, einer bloßen allegoriſchen Pantomime zurückgehalten worden: ſo entfaltete ſich dagegen eben dies politiſch religiöſe Element um ſo ungebundener, ja übermüthiger in einigen theatraliſchen Darſtellungen, die ungefähr zu derſelben Zeit in der Schweiz ſtattfanden.

Die Schweiz, dieſes Außenwerk des deutſchen Geiſtes nach Süden und Südweſten hin, hat der deutſchen Literatur mehrfach als Waffenplatz gleichſam und Vorſchule ſpäterer bedeutender Kämpfe gedient. So, ſchon in frühеſter Zeit, ſeit Ende des vierzehnten, ja in einzelnen Erſcheinungen ſogar noch früher, ſeit Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, empfängt das deutſche Volkslied von der Schweiz aus, in den Geſängen eines Halbſuter, Veit Weber und Anderer, die früheſten, glücklichſten Muſter politiſcher Lyrik. Ja und wem von Ihnen wäre es nicht im Sinne, wie auch in dieſen unſern allerjüngſten Tagen daſſelbe Muſter wiederum von der Schweiz ausging? ja wie auch jetzt wieder, in dem Augenblick, da ich dieſes ſpreche, die Schweiz die Zufluchtſtätte

bildet für einige der vorzüglichſten und hoffnungsvollſten Richtungen unſrer Gegenwart: Richtungen, die nichts Anderes wollen, nichts Anderes bezwecken, als die Einigkeit, die Freiheit, die Größe des gemeinſamen deutſchen Vaterlandes — und die eben deshalb von dem Boden eben dieſes unſers Vaterlandes vertrieben ſind?!

Auch das religiös politiſche Drama, in beſtimmt ausgeſprochener Geſtalt, haben wir zuerſt von der Schweiz empfangen. Gerade auf dem beſchränkten Terrain der Schweiz ſtanden ſich, damals wie jetzt, die religiöſen wie die politiſchen Parteien, die Anhänger der alten und der neuen Zeit, am Schroffſten gegenüber. Auch hatte gerade hier, unter dem Schutz der politiſchen Einrichtungen, begünſtigt von einem ſelbſtändigen, freien Gemeinweſen, ſich ein bequemes und reiches, ja leidlich freies Volksleben entwickelt, das ſich gern in öffentlichen Aufzügen, Faſtnachtſpielen und ähnlichen Beluſtigungen ergehen und, ſo zu ſagen, ſich vor ſich ſelbſt zur Schau ſtellen mochte. Die zwei Faſtnachtſpiele des Niclaus Manuel, eines Dichters, der zu den unumwundeſten, leidenſchaftlichſten Gegnern des Papſtthums gehörte — und der auch außerdem als bildender Künſtler, als Zeichner und Maler eine beachtenswerthe Stelle in der Geſchichte der deutſchen Bildung einnimmt — die zwei Faſtnachtſpiele, ſage ich, dieſes Niclaus Manuel, welche im Jahre 1522 zu Bern von dortigen Bürgersſöhnen öffentlich aufgeführt wurden und in denen (wie es im Titel heißt) „die wahrheyt in ſchimpffs weiß vom bapſt vnd ſeiner Prieſterſchaft gemeldet wird,“ werden wir neben und mit den Komödien des Pamphilus Gengenbach, gleichfalls eines Schweizers, als die früheſten Anfänge dieſer Richtung unſeres Drama's zu betrachten haben. Namentlich in den erſtgenannten, den Stücken des Niclas Manuel, iſt dieſelbe aufs Deutlichſte ausgeprägt, während die andern, die Stücke des Pamphilus Gengenbach, mehr jenen allgemeinen moraliſch ſatiriſchen Standpunkt behaupten, der den bürgerlichen Dichtern jener Zeit überhaupt eigenthümlich iſt und ſich in unzähligen Schwänken, Fabeln und ähnlichen Dichtungen des Breiteren darſtellte.

Doch war es keineswegs die neue Kirche, die Partei des Fortſchrittes und der Aufklärung allein, welche das Theater für ſich und ihre

Zwecke ausbeutete: auch von Seiten der alten Geiſtlichkeit, auch katholiſcher Seits blieben die Entgegnungen nicht aus: wie denn namentlich vom Jahre 1531 das ſogenannte Bocksſpiel erwähnt wird, angeblich ein Werk des Cochläus oder gar des Thomas Murner, in welchem Luther, in Gemeinſchaft mit den Repräſentanten der verſchiedenen bürgerlichen Stände, in Perſon auf die Bühne gebracht ward.

So alſo, von beiden Seiten her, freundlich wie feindlich, zuſtimmend ſowohl wie bekämpfend, ſehen wir das deutſche Theater, das noch zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts ſich kaum eine kümmerliche Exiſtenz behaupten konnte, wenige Jahrzehnte darauf, unter dem Einfluß der Reformation, zu einem lebendigen Ausdruck der Zeit und ihrer verſchiedenartigen Strömungen erhoben. Der hiſtoriſche Werth dieſer Verſuche iſt außer allem Zweifel; ſie gingen, ohne Reflexion, ohne kokettirende Abſichtlichkeit, aus dem unmittelbaren Drange der Zeit hervor: und ſind ſie in dieſer Hinſicht überaus ſchätzbar und anſehnlich. Dennoch aber, um auf einen eigenthümlichen literariſchen Werth Anſpruch zu machen, geht ihnen Eines ab — ein Etwas freilich, das allen poetiſchen Beſtrebungen ſo nöthig iſt, als der Pflanze das Licht, dem Fiſch das Waſſer, das eigentliche wahre Lebenselement der Poeſie: die künſtleriſche Form. — Mehr als jede andere Kunſtgattung iſt gerade das Drama an eine beſtimmte, überlieferte Kunſtform gebunden; eben weil das Drama das Höchſte iſt, wozu die Kunſt es überhaupt bringen kann, ſo iſt in ihm auch die Form am Meiſten geſättigt gleichſam und durchdrungen vom Geiſte, ſie iſt hier am Meiſten aller Zufälligkeit, aller gelegentlichen Willkür enthoben, ja ſelbſt etwas Weſentliches, etwas Innerliches geworden: ein Leib der Kunſt, aber ein lebendiger, in geheimnißvoll organiſcher Uebereinſtimmung mit dem Inhalt. Mehr daher auch, als bei jeder anderen Kunſtgattung, giebt es eben beim Drama eine beſtimmte ererbte Technik, ein vorgeſchriebenes äußeres Verfahren, das zunächſt äußerlich erlernt werden will, um ſpäter ſodann auch innerlich begriffen und in ſeiner tiefen Nothwendigkeit verſtanden zu werden. Das Muſter dieſer, wie jeder künſtleriſchen Form bietet das Alterthum, die Welt der Griechen, als die vollendete Welt der Sinne und eben darum auch der ſchönen Form. Zu der Schule des Alterthums daher, zu den

großen Muſtern der antiken Welt, lenken auch die Anfänge des deutſchen Theaters zurück; ſie thun es — nicht in Folge einer capricirten ſchulmeiſterlichen Dreſſur, wie man dieſelbe wohl heutzutage bei uns hie und da in Anwendung bringen möchte: ſondern ſie thun es aus freiem, lebendigem Inſtinct, aus jenem Zuge innerſter Verwandtſchaft, der das Reformationszeitalter überhaupt mit der alten Welt verknüpfte und der in demſelben Moment, da der Genius der neuen Zeit emporſprang, auch die großen Schatten des Alterthums zu neuem, fruchtbarem Daſein erweckte.

Ich habe zu Anfang meines heutigen Vortrages Gelegenheit gehabt, Sie darauf aufmerkſam zu machen, wie die Reformation nicht bloß den Abſchluß des Mittelalters, ſondern zugleich, in dem tief menſchlichen Inhalt, den ſie der Geſchichte wiedergewinnt, auch eine großartige Erneuerung der antiken Welt, ein erneutes ſchöneres Hellenenthum mit ſich heraufführt. Dies Verhältniß zeigt ſich denn auch ſogleich im Anfang der Reformation ſelbſt, welche, von ihren erſten leiſeſten Spuren an, überall Hand in Hand geht mit der ſogenannten Wiederherſtellung des klaſſiſchen Alterthums. Die Philologen — oder wie ſie, mit einem ſchönen und bedeutungsvollen Namen, damals genannt wurden: die Humaniſten ſind die unmittelbaren Vorläufer der Reformation, deren große weltbefreiende Gedanken guten Theils an den Brüſten des Alterthums emporgewachſen ſind; ſie nehmen zu der reformatoriſchen Aufklärung des ſechzehnten Jahrhunderts ganz dieſelbe Stellung ein, wie die Philoſophen zu der revolutionären des achtzehnten: die Stellung der Propheten, der Erzieher, ja der Väter ſelbſt. Heutzutage freilich, wo, wenige um ſo verdienſtlichere, um ſo ruhmvollere Ausnahmen abgerechnet, die wiſſenſchaftliche Beſchäftigung mit dem Alterthume in den meiſten Fällen zu einer bloßen handwerksmäßigen Gelehrſamkeit, einer wüſten Vielwiſſerei, ohne befreienden ſittlichen Einfluß herabgeſunken iſt, ja wo gerade das Alterthum meiſtens zur bloßen Zufluchtſtätte dienen muß, ſich vor den Anſprüchen des Tages, den Bedürfniſſen der Gegenwart in eine parteiloſe, friedliche Vergangenheit zu retten, und wo daher, wenn es die deutſchen Gelehrten überhaupt charakteriſirt, an den Angelegenheiten des Volkes wenig oder gar keinen Antheil zu

nehmen, wiederum unter dieſen Gelehrten die Philologen ohne Vergleich die gelehrteſten und deutſcheſten ſind — heutzutage, ſage ich, fällt es uns einigermaßen ſchwer, uns dieſe Stellung der damaligen Philologen, mitten in dem friſcheſten Strom des Lebens, als unmittelbare perſönliche Mitſtreiter für alle weſentlichſten Forderungen der Zeit, zu vergegenwärtigen. Und doch, wer nur irgend einigermaßen bekannt iſt mit der Geſchichte dieſer einleitenden reformatoriſchen Bewegungen, den wird es genügen an die Namen eines Gerhard des Großen, Rudolf Lange, Ludwig Dringenberg, Conrad Celtes bis hinunter zu Erasmus und Reuchlin und Melanchthon ſelbſt zu erinnern, um ihm ein gewiſſes und deutliches Bild jener lebendigen Wechſelwirkung vor die Seele zu rufen, welche damals zwiſchen dem erſten Aufblick einer neuen kommenden und dem Wiedererwachen einer alten, längſt vergangenen Epoche, mit Einem Wort: zwiſchen der deutſchen Reformation und dem griechiſchen Alterthum Statt fand.

Und darum auch zwiſchen der Literatur beider Zeiträume. Zwar ſo gänzlich erſtorben, ſo völlig vergeſſen und begraben, wie man ſich gemeinhin vorſtellt, iſt die alte Literatur auch in den finſterſten Zeiten des Mittelalters niemals geweſen. Sie iſt nicht nur, wie ſchon die Abſchriften beweiſen, welche der ungeheuren Mehrzahl nach gerade während dieſes Zeitraumes entſtanden ſind und in denen uns doch alles Beſte und Würdigſte der alten Literatur ſo ziemlich gerettet iſt, in den Klöſtern fortdauernd aufbewahrt und geleſen worden: ſondern auch durch tauſend kleine unſcheinbare Rinnſale, in tauſend fremdartigen Verkleidungen iſt ſie unaufhörlich, in reicher Fülle, übergegangen in den Körper unſrer mittelalterlichen Literatur. Beweis genug jene großen antikiſirenden Epen, jene Aeneiden und trojaniſchen Kriege, welche, nachdem die alten nationalen Sagen erſchöpft waren, den mittelalterlichen Dichtern zum willkommenen Stoffe dienten und die ſich nicht ſelten auf die wunderſamſte und barockſte Weiſe mit jenen, den nationalen Sagen, durchweben und verflechten. Das aber iſt allerdings einzuräumen, daß die Wirkung im Ganzen eine ziemlich unbewußte, bloß ſtoffartige, mechaniſche war und daß (um hier den bekannten Goethe'ſchen Spruch zu parodiren) erſt von da an, wo gleichſam das Auge der Zeit ſelbſt ſonnenhaft ward, ſie

auch erſt im Stande war, die Sonne antiker Schönheit zu erkennen und ſich von ihr lebendig durchglühen zu laſſen.

Dieſer Zeitpunkt, wie Sie wiſſen, war eben die Reformation. Je näher daher der Reformation, je zahlreicher werden auch die Ausgaben, vor Allem (worauf es uns hier am Meiſten ankommt) die Ueberſetzungen und Nachbildungen der alten Literatur. Der Inhalt hatte ſich, ſo zu ſagen, ſo rein ausgelebt, man war ſo fertig mit ihm, ſeine Ueberlieferungen waren ſo todt, ſein Nachlaß ſo werthlos geworden, daß das Volk mit einem wahren Heißhunger, einer wahren trunkenen Begier über dieſe neue köſtliche Nahrung des Alterthums, dieſe neuen lebendigen Quellen herfiel, die ihm aus der Literatur der Alten entgegenrauſchten. Wie heutzutage aus dem Engliſchen und Franzöſiſchen, ſo damals überſetzte man aus dem Lateiniſchen und Griechiſchen; die großen epiſchen Gedichte, die umfangreichen Geſchichtswerke, die Fabeln und Erzählungen der Alten waren, wie etwa heutigen Tages die Romane der Engländer und Franzoſen, ſo damals dieſe die Unterhaltungslectüre des Volks, der Zeitvertreib der leſenden Menge: — vor Allem aber und am Meiſten die alten Dramatiker.

Und zwar von ihnen wiederum am Meiſten ſowohl wie am Früheſten die Römer, vornämlich die Komödien des Terenz. Schon die Nonne Roswitha, deren in der neulichen Vorleſung gedacht ward, kann uns zum Beiſpiel dienen, wie Terenz ſchon im zehnten Jahrhundert in den Klöſtern geleſen, zum Theil ſogar nachgeahmt ward. Doch mag dies Letztere nur eine vereinzelte Erſcheinung geweſen ſein. Dagegen nachdem zuerſt Hans Nydhart im Jahre 1486 die erſte Ueberſetzung eines terenzianiſchen Stückes drucken laſſen und dadurch den Anfang gemacht hatte einer langen, wetteifernden Reihenfolge von Ueberſetzern, Bearbeitern und Nachahmern, nachdem ſodann, ſeit dem Jahre 1511 auch das Muſter des Plautus dazu gekommen, endlich nachdem (wiewohl dieſe erſt ein reichliches Jahrhundert ſpäter, erſt durch Opitz) auch die Tragödie des Seneca ins Deutſche übertragen war: ſo war in all dieſen Ueberſetzungen und Nachahmungen, dieſen Bearbeitungen und Uebertragungen ein ſo reicher Vorrath von Exempeln, eine ſo bedeutende Maſſe von Stoffen und Vorſchriften und Regeln gegeben, daß

wir von da ab die deutſche Bühne völlig als Schülerin des antiken, zunächſt des römiſchen Theaters anzuſehen haben. Bald trat auch das Beiſpiel der Griechen hinzu. Aeſchylus zwar, in ſeiner ſtarren, majeſtätiſchen Abgeſchloſſenheit und ebenſo ſehr ſeinen ſprachlichen Schwierigkeiten, blieb den deutſchen Dramatikern noch auf Jahrhunderte hinaus eine verſchloſſene Welt. Dagegen Sophokles, Euripides und Ariſtophanes fingen allerdings ſchon an in das deutſche Theater überzugehen: nicht zwar in jener heutigen Weiſe, wo man dem Publikum zumuthet, dieſe Stücke, wie ſie ſind, mit Haut und Haar, in der ganzen Herbigkeit ihrer fremden Form, zu verſpeiſen, nicht bedenkend, daß dergleichen wohl das excluſive Vergnügen, die geiſtreiche Laune eines Kunſtliebhabers ſein kann, niemals aber die naturgemäße, fruchtbare Nahrung einer lebendig gegenwärtigen Zeit: ſondern vielmehr dieſe Stücke wirkten im Allgemeinen durch ihre Stoffe, die man aufnahm und verarbeitete, durch das Ganze und Weſentliche ihrer Form, aus welcher man das Muſter dramatiſcher Form überhaupt mit glücklichem Inſtinct heraus fühlte — unbekümmert, ob die Antiquitätenkrämerei dabei Ohrfeigen bekam oder nicht und ob der Chor mit dem rechten Fuß voranſchritt oder dem linken, der Mantelzipfel eine Falte ſchlug oder zwei — genug, die Zuſchauer fühlten ſich ergriffen: und mitten aus dieſen Knittelverſen heraus, dieſen Anachronismen und antiquariſchen Schnitzern ging eine dämmernde Ahnung des künſtleriſchen Organismus, ein leiſes allmäliges Bewußtſein antiker Größe und Schönheit in die erſchütterten Herzen des Publikums über. — Heutzutage freilich, wenn in Potsdam oder Charlottenburg die Antigone gegeben wird, ſo wird mit Billets dazu eingeladen, man ſchickt in den Buchladen, um in aller Eile noch einige gelehrte Vorſtudien zu machen, man begeiſtert ſich für die Darſtellung, weil man eben durch dieſe Begeiſterung ſeinen Geſchmack, ja mehr noch: ſeine Loyalität, ſeine Unterthanentreue an den Tag zu legen meint — und directen Wegs aus Antigone und Medea wandeln ſie dahin, unſre Kunſtkenner, in den Eckenſteher Naute oder eine neueſte Birchpfeifferei und jauchzen denſelben Beifall, den ſie ſo eben noch für die gewaltigen Rythmen des griechiſchen Chors, für die keuſche Hoheit der ſophokleiſchen Muſe erheuchelten, den auswattirten Beinen einer Tänzerin, den Modetrillern eines Sängers zu! — Im Zeitalter der

Reformation dagegen, als man dieſe Stoffe mit naivem Sinne überarbeitete, da waren ſie auch wirklich populär, da drängten die Zuſchauer ſich freiwillig herzu, da ſpielten im Bewußtſein des Volks die Helden der griechiſchen Sage hinüber in die Helden der alten deutſchen und erſchufen alſo, in Gemeinſchaft mit ihnen, eine neue heroiſche thatkräftige Welt, eine Welt der Freiheit und der Männlichkeit, wie dies Zeitalter ſelbſt ſie erſtreben wollte. —

Und nicht auf dieſem Wege der Ueberſetzungen und Bearbeitungen allein wirkten die Humaniſten für die Ausbildung und Erweiterung des deutſchen Theaters, ſondern auch durch Nachahmungen und eigene, analoge Schöpfungen. Dem volksthümlichen deutſchen Drama geht ein gelehrtes lateiniſches ſowohl vorauf wie zur Seite. Mit der Geſchichte dieſer einzelnen Verſuche kann die Hiſtorie des deutſchen Theaters ſich nicht beſchäftigen; ſie kann ſich nicht im Einzelnen einlaſſen auf die lateiniſchen Dramen der Reuchline, der Celtes, der Locher, der Hegendorfe ꝛc., wie dieſelben ſeit den neunziger Jahren des funfzehnten Jahrhunderts an den Hofhaltungen der Kaiſer, von Biſchöfen und Prälaten, vor Magiſtraten und Stadtbehörden aufgeführt wurden. Aber der Thatſache dieſer Aufführungen muß ſie gedenken, weil auch dieſe lateiniſchen Nachbildungen außerordentlich dazu beitrugen, die Form des antiken Dramas, das heißt alſo überhaupt eine geſchloſſene, künſtleriſche dramatiſche Form zu verbreiten und Zuſchauer, Darſteller und Dichter an ihre Regelmäßigkeit zu gewöhnen. Erſt ſeit dieſe Nachahmungen und Ueberſetzungen in Deutſchland verbreitet werden, giebt es regelmäßig abgetheilte und gegliederte Stücke; die Eintheilung in Akte und Scenen ſelbſt iſt nicht älter, als die älteſte deutſche Ueberſetzung des Terenz, welche auch hiefür das erſte Muſter gab. —

Dies Beides alſo empfing das deutſche Theater von der Reformation: einen unendlich erweiterten, volksthümlichen Stoff und eine regelmäßig künſtleriſche Form.

Der Erſte, der dieſes Erbtheil überkam, nicht als ein erworbenes, mühſam ſelbſt erkämpftes, vielmehr eben als ein Erbtheil, eine allgemeine Mitgift der Zeit, iſt Hans Sachs, im eigentlichen Sinne der Urſprung und Gründer des deutſchen Theaters.

Anmerkungen.

Zu pag. 51: Ein intereſſantes Beiſpiel hiefür ꝛc. Das Stück iſt erſt lange Jahre nach ſeiner Abfaſſung, durch den Abdruck, welchen der lutheriſche Prediger Tileſius im J. 1564 zu Eisleben davon veranſtaltete, bekannt geworden. Demnächſt hat Gottſched es in den zweiten Band ſeines Nöth. Vorr. p. 81—138. aufgenommen. — Die handelnden Perſonen ſind:

Lucipèr,
Vnuerſün,
Lillis, des Teuffels mutter,
Sathanas,
Spiegelglantz,
Fedderwiſch,
Nottis,
Aſtrot,
Krentzelein,
} Teuffel,

Bapſt Jutta.
Clericus, Bapſt Juttens Bule.
Magister Noster Parisiensis.

Baſilius, Bapſt.
Primus
Secundus
Tertius
Quartus
} Cardinalis.

Senator, ein Römiſcher Rathsherr.
Simſon, vom Teuffel beſeſſen.
Chriſtus Saluator.
Maria.
S. Nicolaus.
Gabriel
Michael
} Engel.

Mors, der Tod.

Der Anfang lautet (Gottſch. p. 84):

Luciper rüffet ſeinem Helliſchen Geſinde zu hauſſ, vnd ſpricht:

Wolher, wolher, wolher,
Alles teufeliſches heer,
Aus bechen vnd aus brüchich,
Aus wieſen vnd aus rorich,
Nu kompt her aus holtze vnd aus felden,
Eher denn ich euch begin zu ſchelden,
Alle meine liebe Helle kindt,
Die mit mir in der Helle ſindt,
Krentzelin vnd Fedderwiſch,
Darzu Nottis ein Teuffel friſch,
Aſtrott vnd Spiegelglantz*),
Vnd machet mir ein lobetantz,
Darnach wil ich euch ſagen,
Heutte an dieſem tage,
Was ich von euch begere,
Diſs ſollet jhr mich geweren,
Dauon ſolt jhr haben den lohn,
Das ſchwere ich euch bey meiner Kron,
Nu heb an, Knecht Vnuerſün, den gſang,
Das ſoltu allweg haben danck,
Mit meinem freunde Sathanas,
Der mir je der liebſte Schalck was.

Vnuerſün, ein Teufel.

Das ſol, Herr Luciper, geſchehn
Alſo balde von mir gar eben,
Jch erfülle gern den willen dein,
Du liebſter Herr vnd freund mein,
Wormit ich dir gedienen kündte,
Mit Sathanas deim guten freunde,
Des wer ich unuerdroſſen
Vnd wolde das durch niemands laſſen.
Nhun will ich anheben den edeln geſang,
Vnd wil das nicht machen lang,
Vnd wollen tantzen vnd reyen,
Jn dieſem külen Meyen.

---

*) Ueber dieſe Namen der Teufel, ſowie über die älteſten Teufel der deutſchen Bühne überhaupt vgl. Mone, Schauſp. des Mittelalters p. 198. Freytag p. 47. 59.

Vnuerſün, der Teufel, ſinget vor, die andern Teuffel ſingen nach:

Luciper in deine throne
Rimo Rimo Rimo
Warſtu ein Engel ſchone,
Rimo Rimo Rimo
Nu biſtu ein Teuſel grewlich*)
Rimo Rimo Rimo.

Lillis, des Teufels Grosmutter, ſpringet auch an der Reyen, vnd ſpricht:

Hie lauffe ich trawn auch mit vmbher,
Vnd mich nimpt gros wunder,
Was jhr euch habt vermeſſen,
Das jhr meiner habt vergeſſen,
Vnd kan ich doch gar höflich geſchregke,
Vnd wil an den Reven gelegken,
Auch kan ich gar weidlich geſchwantze,
Vnd mich verdrehen an dieſem tantze,
Darumb ſolt ihr nicht mit mir gruntzen,
Laſt mich euch ſchütteln die alten runtzeln,
Vnd laſt mich auch helffen ſingen,
Vnd meine roſterige kele erklingen
Bey dem edlen guten geſang,
Des ſolt jhr allweg haben danck.

Hie ſingen ſie abermal den vorgeſetzten Geſang, vnd tantzen datzu.

Lillis.

Ah das iſt geweſen ein ſüſſer dohn,
Nhun bitt ich dich du lieber ſohn,
Das du on allen ſchertze
Wolleſt auffthun dein hertze,
Vnd ſageſt den geſellen dein,
Vmbher vmb den willen mein,
Was du von jhn begeren biſt
Itzund zu dieſer friſt.

Luciper.

Das wil ich liebe mutter thun ſo drotte,
Vnd habe mich darauff gereide berothen,
Darumb meine lieben herrn gebt rath,
Der vns allen wol anſtatt,
Sehet hin zu jener Awen,
Da gehet gar ein ſchön Jungfrawe,
Die iſt Juttha genannt,
Die wil ziehen aus Engellant
Mit einem Schreiber weiſs
In die hohe Schule kegen Paris,
Vnd wil ſich anderſt laſſen nennen,
Das man ſie nicht mag erkennen,
Auch wil ſie heimlich und leiſe,
Gekleidet gehn in Manneswеiſe,
Vnd jhr Nam ſol ſein genant
Johannes aus Engellandt,
Da rathet liebe geſellen zu,
Das ſie das gar balde thu,
Vnd mögen ſie zu uns gerücken,
Zu jhrem groſſen vnglücke,
Das wird vnſer groſſer frome werden,
Nach alle vnſers hertzen begerden.

Sathanas.

Luciper herre du ſolt des ſicher ſein,
Das rede ich auff die trewe mein,
Das ich mich wil machen dahin zuhandt,
Da mir die Jungfraw wird bekandt,
Die wil ich vnterrichten,
Das ſie ſol mit nichten
Vor vns tretten oder weichen,
Vnd wil ſie heimlich erſchleichen,
Denn meine behendigkeit iſt ſo gethan,
Das ich ſie wol berücken kan,
Das ſie vns mus gefallen,
Das ſag ich dir mit reichem ſchallen,
Darumb wil ich mein kunſt an jhr nicht verlengen,
Das ſie ſolches muß volbrengen,
Vnd wil ſie vns machen vnterthan,
Darzu wil ich mit mir han
Meinen geſellen Spiegelglantz,
So wird all vnſer ſache gantz.

*) Vgl. mit dieſem durch die Verhöhnung Lucifers höchſt charakteriſtiſchen Chorgeſang der Teufel das Selbſtgeſpeäch Lucifers in dee Auferſtehung Cheiſti: ſ. oben p. 51.

Lucifer.

Nu lauffet hin miteinander brotthe,
Das euch ein alte Saw berathe,
Ewren dienſt hab ich wol gehort,
Das werdet beide hie vnd dort,
Wo euch das gefallen kan,
Vnd macht euch die Jungfraw vnterthan
Mit ewern behenden liſten,
Das ſollet ihr zu dieſen friſten
Gar herrlich werden von mir begabt,
Vnd allenwegen ſein gelobt.

Spiegelglantz, ein Teufel.

Luciper lieber Herre mein,
Wir thun gerne den willen dein,
Wolteſtu du vns nur begaben,
Wen wir müſſen vber die heide draben
Vnd gebeſt vber vns deinen ſegen,
So gieng es vns wol an dem wege,
Vnd möchten reich wieder komen,
Das wer vnſer aller fromen.

Luciper.

Das wil ich thun gar gerne,
Wiewol die reiſe nicht iſt ferne.

Luciper giebt ihnen den ſegen.

Olleid molleid prapil rrapil morad
Sorut lichat michat merum ſerum rophat,
Das ſind alles verborgene wort,
Die ihr nie von mir habt gehort,
Damit ſey vber euch mein frid geleyt,
Nu fart hin, vnd ſeit gemeyt.

Ferner aus der Peripetie des Stückes (Gottſch. p. 107):

Hie füret ein Römiſcher Rathsherr ſeinen Sohn, welcher mit dem Teuſel beſeſſen war, zu Bapſt Jutten, mit Gott den Teufel aus zu treiben, vnd der Teuffel offenbaret es, daß Bapſt Jutta ein Kind tregt, vnd ſchwanger iſt

Senator.

Heiliger Vater vnd Herre,
Ich klage euch klegliche mehre,
Das meinen Sohn, der hie für euch ſtat,
Der böſe Geiſt beſeſſen hat,
Vnd peiniget jhn von hertzen ſehr,
Das bitt ich euch heiliger Vater vnd Herr,
Das jhr jhn wollet entbinden,
Von ſolchem böſen feinde,
Durch Gott vnd S. Nicolaum den heiligen Man reiche.
Das Gottes Gnade zu vns ſchleiche.

Der Bapſt fürchtet ſich für dem Teufel.

Bapſt Jutta.

Das kan ich itzund nicht volenden,
Sondern wil euch mein Cardinal ſenden,
Die können das wol thun,
Denn ich bin itzt nicht geſchickt darzu,
Die ſollen ihn wol entbinden,
Von ſolchem böſen feinde.

Senator.

So laſſet bald geſchehen das,
Damit mein Sohn werde das
Vnd ſehet an die groſze pein,
Die da leidet der liebſte Sohn mein,
Auff das er müge entbunden werden
Allhie auff dieſer Erden.

Bapſt Jutta.

Nu gebiet ich allen meinen Cardinaln,
Die da mit mir ſind in dieſem Saale,
Das jhr das nicht verlanget,
Vnd ewer gebet zu Gotte ſendet,

Vnd entbindet dieſem Römer ſeinen Sohn durch Gott,
Der da iſt beladen mit groſſer not,
Von des böſen Teufels gewalt,
Der mit jhm treibt jammer mannigfalt.

Vnuerſün, der Teufel in dem Beſeſſenen, ſpricht zum Bapſt Jutta

Nu ſchweig du Bapſt von deinem Klaffen,
Vnd gebeut nicht deinen Pfaffen,
Denn ſie ſollen mich nicht von hier treiben,
Auch ſo wil ich wol hierinne bleiben,
Bis das du ſelber kömmeſt,
Vnd mir die gewalt benemeſt,
Das ſag ich dir auff dieſer ſart,
Vnd wern ſie noch ſo wol gelart,
So ſolln ſie mich nicht verdringen,
Noch mit keiner gewalt bezwingen,
Darumb laſſen ſie jhr klaffen beſtehn,
Anders es ſol jhnen mit mir nicht wol ergehen.

Bapſt Jutta.

Sindt das du das nicht wilt thun,
So mus ich ſelber kommen darzu,
Vnd mus verſuchen ob ich dich künd vertreiben,
Das du nicht lenger magſt hie bleiben,
Darumb ſo gebiete ich dir ſo bald,
Du böſer Teufel vngeſtalt,
Das du von dieſem Manne reumeſt,
Vnd dich nicht lenger ſeumeſt.

Vnuerſün, der Teufel.

Sindt ich ja reumen ſol allhier,
So höret all in dieſem ſaal von mir,
Das ich das nicht durch ſein geheiſſe thu,
Sondern Gott wil es haben nu,
Das ſpreche ich ſicherleich,
Nu höret zu alle gleich,
Die hie in dieſem ſaal geſamlet ſind,
Der Bapſt der tregt fürwar ein Kind,
Er iſt ein Weib vnd nicht ein Man,
Daran ſolt jhr kein zweiffel han,
Darumb ſeyd ihr jemmerlich betrogen,
Vnd mit blindheit vmbzogen,
Des ſol ſie nu alzuhandt
Für ewren Augen werden geſchandt,
Vnd jre ſchandt ſol ſich erzeigen,
Itzund in dieſem külen Meyen,
Darumb das ſie mich hat vertrieben,
Sonſt wer ſie wol mit frieden für mir blieben.

Bapſt Jutta.

Nu ſchweig du böſer Volant,
Du haſt mich dick vnd viel geſchandt,
Vnd wolſt mich gerne bas ſcheuden,
Vnd vil laſter zuwenden,
Darumb das du das nicht konſt gethun,
Fügeſt du mir ſolche geferde zu,
Der ich doch wol emper,
Du böſer betrieger.

Vnuerſün, der Teufel.

Ich wil dein betrieger ſein,
Bis das ergehet der wille mein,
Seidt das du ein Bapſtin biſt genant,
So mus ich von dir weichen zuhandt,
Kompſt du aber wieder in meine gewalt,
Ich wil dirs vergelten hundertfalt,
Vnd wil dich ſetzen gar vnſachte nieder,
Vnd machſt du dich noch ſo from vnd bieder.

Der Teufel feret aus, vnd verſchwindt.

Sodann die Scene zwiſchen Jutta und dem Tode. Chriſtus hat den Tod entboten, die Sünderin aus dem Leben zu ſchaffen. Er antwortet (Gottſch. a. a. O. p. 114):

Mors, der Tod.

Hie bin ich bereit heiliger Gott,
Vnd wil gern halten dein gebot,
Wenn ich bin greulich vnd grauſam,
Alles das mir je fürquam,

Sey ſtarck oder dicke,
Wenn ich es recht erblicke,
Ich geb yhm ein ſolchen ſchlag,
Das er ewiglich an mich gedencken mag,
Ich meſſe jhm in die lenge vnd in die breithen,
Das er meiner kaum mag erbeithen,
Ich treibe ſolchen geſpug,
Darzu ſolchen vngefug,
Das jhm die Seele in dem leibe
Nirgend mag gebleiben,
Ich kan jhm ein koll gekochen,
Das jhm gnacken alle knochen,
Auch gebe ich jhm zu trincken bier von ſtarckem hopffe,
Das ſich jhm verwenden die Augen im kopffe,
Zuletzt kome ich yhm auff das hertze,
Da mus die Seele leiden groſſe ſchmertze,
Bis das ſie reumet dieſelbige ſtadt,
Die ſie lange beſeſſen hat,
Es kan mich nicht erbarme,
Mir iſt der reiche wie der arme,
Der Deutſche als der Wahle *),
Ich rücke ſie alle aus jhrem ſahle,
Vnd müſſen von mir leiden den tod,
Auch ward noch nie kein mundt ſo rodt,
Ich mache jhn wol miſſefahr,
Ich breche die liechten augen klar,
Ich hawe ſie hin als das hawe **),
Ich fürchte auch niemands drawen,
Ich wercke, ich wercke greweleich,
Mir iſt der Rieſe mit dem Zwerge gleich,
Was von der Erden iſt geborn,
Das iſt zumal mit mir verlorn,
Hierumb wil ich himliſcher Gott,
Mich auffmachen alſo droth,
Vnd wil nicht lenger gedagen,
Vnd wil das Weib darumb fragen,
Was ſie damit gemeinet hat,
Das ſie ſolche miſſethat
Hat wider dich begangen,
Darumb wil ich ſie anlangen,
Vnd wer ſie noch ſo klug vnd weiſe,
So ſol ſie doch nichts aus meinen henden reiſſen.

Saluator.

So gehe hie zu handt,
Das die ſache werde volandt ***),
Die ich dir befohlen han,
Vnd mache dir vnterthan
Daſſelb böſe Weib gar balde,
Das ſie in den ſünden nicht veralte.

Der Tod kömpt zu Bapſt Jutten.

Ich habe dir gar lange nachgekrochen,
Manchs jar vnd manche wochen.
Des hab ich dich nu begriffen hie,
Darumb ſolt du mir nicht entpfliehn,
Ich will mit dir machen ein ſpiel,
Nach alle meinem luſt wie ich wil,
Wenn Gott mir hat die laub gegeben,
Das ich dir ſol nemen dein leben,
Darumb das du haſt wider jhn gethan,
Vnd haſt gegangen wie ein Man,
Vnd haſt ſolch Vngefug in der Chriſtenheit getrieben,
Vnd biſt nicht ein Weibsbild geblieben,
Auch das du dich haſt vberſehen,
Das du muſt mit ſchwangerm leibe gehen,
Vnd tregſt ein kind alſo verborgen,
Darumb wil ich dich bringen in ſorgen,
Vnd ſolt hie kleglich ſterben auff dieſer erden,
Vnd für allen Leuten zu ſchanden werden.

Bapſt Jutta.

Sindt ich den nu ſterben mus,
Vnd dafur iſt kein bus,
Des ſtehe ich in groſſer not,
Darumb erbarm dich mein du ewiger Gott;
Las die bitter marter dein
An mir armen Sünder nicht verloren ſein,
Vnd ſich an dis groſſe leid,
Vnd beweiſe mir Herr deine barmhertzigkeit.

*) d. i. Wälſche.
**) Heu.
***) vollendet.

Auch ſich an Herr meine ſchmertzen,
Die ich leide in meinem hertzen,
Darzu lieber Herr Jheſu Chriſt,
Bedenck heut vnd zu aller friſt,
Das da geſündigt hat mancher Man,
Der doch deine huld wider gewan,
Adam brach das erſte gebot,
Das vergabſt du jhm lieber Gott,
Petrus hat die ſeligkeit mit dir,
Der dich doch drey mal verleugnet gar ſchier,
Thomas was ein Zweiffeler,
Dem vergabeſtu lieber Herr,
Paulus der that manch leid
Zuuor in der Chriſtenheit,
Vnd kam doch zu deinen gnaden,
On alle ſeinen ſchaden,
Mattheus der vom Zoll entran,
Dem vergabſtu Herr one wahn,
Theophilus ſich dem Teuffel ergab,
Du halffeſt jhm Herr darab,
Maria Magdalena vieler ſünde pflag,
Die hat mit dir manchen guten tag,
Zacheus der was vngerecht,
Der wardt dein Wirdt vnd dein Knecht,
Longinus dich durch dein Hertze ſtach,
Das es Maria anſach,
Er hat gnade bey dir funden,
All zu denſelben ſtunden,
Der Schecher der mit dir am Creutze ſtarb,
Dein gnade er da erwarb,
Das ſind alles geweſen ſündige Man,
Die doch nu die ſeligkeit von dir han
Vergieb mir auch die ſünde mein,
Barmhertziger Gott durch die bitter marter dein,
Vnd las mich Herr nicht verderben,
Vnd in meinen ſünden ſo kleglich ſterben.

Der Todt.

Was hilfft dich dein groſſes kallen,
Du muſt doch mit mir wallen,
Vnd kündteſt doch noch ſo wol bitten vnd flehen,
So mus doch mein will an dir ergehen,
Des bis von mir bericht,
Vnd hab daran keinen zweiffel nicht,
Jch wil mich gar meiſterlich zu dir ſchmücken,
Vnd mit meinem ſtricke berücken
Vnd wil mich an dir nicht ſparen,
Das glaub mir furware.

Bapſt Jutta ſinget, vnd rufft Mariam an, da ſie geberen ſoll*).

Maria Muter reine
Aller Sünder ein tröſterin,
Jch klage dir gemeine
Das ich ein ſünder bin,
Das weine ich dz blut ſo rot,
Meine Augen trenen gieſſen,
Das las mich fraw genieſſen,
Vnd bit für mich dein liebes kind.

Nun ich denn ſol ſterben,
So hilff Maria himmliſche Königin mir erwerben
Deines lieben Kindes barmhertzigkeit,
Die doch manchem Sünder iſt bereit,
Darumb du keuſche Jungfraw reine,
Jch befehle mich dir alleine,
Vnd bitt für mich den barmhertzigen Gott,
Wenn ich ſtehe in groſſer not,
Vnd bin aller ſünden vol,
Des wil ich mich an dir erholn,
Wenn du biſt vol der barmhertzigkeit,
Erbarm dich vber mein hertzleid,
Vnd verleihe mir Mutter vnd Frawe,
Das mir Gott ſende den Himmel tawe,
Vnd laſſe von mir ſeinen zorn,
Thuet er das nicht, ſo bin ich verlorn,
Das bitt für mich Mutter here,
Durch dein Mütterliche ehre.

Maria.

Jch wil alle dieſen tag
Bitten für dich was ich mag,
Jch hoffe du ſolt gnade finden
Bey meinem lieben Kinde,
Das er gnediglich ſich erbarme
Vber dich Sünderin arme.

*) Iſt im Text auf Noten geſetzt.

Bapſt Jutta.

Nu wil ich gerne leiden
Itzund zu dieſen gezeiten,
Was mir zuſendet der ewige Gott,
Darzu anleget der bitter Tod,
Vmb meine ſünde die ich hab gethan,
Darumb befehle ich on argen wahn
Meine Seele zu hand
Maria zu einem pfand,
Ich hoffe ſie laſſe ſie nicht verderben,
Darzu ewiglich erſterben,
Vnd wil mich in gedult keren,
Nu tröſte mich du Himel Königin herre,
Darzu der ewige Gott,
Vnd helffe mir aus aller not.

Der Todt.

Nu höre auff mit deinem klaffen,
Ich mus mein geſcheffte ſchaffen,
Allhier an dieſer ſtatt,
Wenn du machſt mich mit deinem reden matt,
Das du in Bepſtlichem weſen haſt geſtanden,
Des ſoltu werden zu ſchanden,
Nim hin den ſchlag bey das Ohr zu hand,
So wird dir wol bekand,
Warumb ich bin geſchickt zu dir,
Das ſoltu gentzlich glauben mir,
Darnach hab dir den hertzenſtoſs,
So würdeſt du des todes genoſs,
Fall nieder zu der Erden
Vnd las dein Kind geborn werden,
Das du lange haſt gedragen,
Nu ſchlag ich dich auf deinen kragen,
Vnd gebe dir den letzten ſchlag,
Vnd ſchlaff bis an den jüngſten tag.

Hie felt Bapſt Jutta zu der Erden, gebiert jhr Kind, vnd ſpricht:

Ahwe, ahwe der groſſen not,
Die mir thut der bitter Tod,
Nu erbarm dich vber mich Gott mein Herre,
Durch deiner lieben Mutter ehre,
Wann meines lebens mag nimmer geſein,
Nu tröſte mich du Himel Königein,
Mit aller Engeliſcher ſchar löbelich,
Das bitt ich mit gantzem Hertzen inniglich.

Der Todt.

Nu ſtirb hin ſo balde,
Zu deinem groſſen vnfalle,
Vnd habe dir den ſchlag bey das heubt,
Damit ſey dein leben geteubt,
Als du verdienet haſt auff Erden,
Dagegen wird dir dein lohn wol werden,
Nu wil ich mich ſchnell von dir wenden,
Denn ich gebracht hab die ſach zum ende.

Bapſt Jutta ſtirbt in der geburt, das Volck leufft zu, hebt das kind auff, vnd der Teufel Vnuerſün führet Babſt Jutten Seel hin, vnd ſpricht ꝛc.

*

Endlich noch den Schluß des ganzen Stückes (p. 137):

Michael bringt Bapſt Jutten Seele in Himel vnd ſpricht:

Himliſcher Gott vnd Here,
Hie bring ich her mit ehren,
Die arme Sünderin,
Die ich hab genomen aus der pein,
Die begeret nu deine gnade,
Die las jhr Here komen zu ſtade.

Saluator.

Bis wilkommen du liebſte Tochter mein,
Du ſolt mit mir frölich ſein,
In meinem Himelreiche,
Das ſage ich dir ſicherleiche,
Nu vnd zu ewiger Zeit,
Das glaube mir one neid,
Vnd was du gethan haſt in deinem leben,
Das ſol dir all ſein vergeben,

Wenn Maria die liebe Mutter mein,
Hat dir gethan jhrer hülffe ſchein,
Mit dem heiligen Nicolao,

Darumb ſoltu ſein wolgemuth vnd fro,
Du biſt aus ſorgen geneſen,
Vnd ſolt mit mir in ewigen freuden weſen.

Bapſt Jutten Seel.

Ich ſpreche das in kurtzer friſt,
Gebenedeiet ſeiſtu Herr Jeſu Chriſt,
Ich auch heut vnd zu aller Zeit benedeie
Die reine Jungfrawe Mareie,
Mit Nicolao dem Biſchoff heere,
Die mich haben verſünt gegen Gott dem Heren,
Vmb meine miſſethat vnd ſünden,
Des lob ich ſie zu aller ſtunde,
Auch lobet Marien Frawen vnd Man,
Denn aller vnſer ſeligkeit licht daran,
Auch iſt es offenbarlich an mir worden ſchein,

Das dancket jhr die Seele mein,
Denn ich hatte mich vergeſſen zu ſehre,
Das ich mit dem Teuffeliſchen heere
Manche ewige zeit hett müſſen weſen,
So hat ſie mir geholffen das ich bin geneſen,
Darumb ſol jhr mein haubt jmmer neigen,
Mein zunge ſol jhr auch nimmer ſchweigen,
Sondern ſie teglich loben vnd preiſen,
In Göttlichen wercken vnd weiſe,
Mit Gott vnd aller Engeliſcher ſchar,
Das rede ich hie all offenbar.

Finis.

Ueber die hiſtoriſche Grundlage der Sage ſelbſt vgl. neben den bekannten allgemeineren Geſchichtswerken von Walch ꝛc. hauptſächlich eine ſo eben (1846) in Mailand erſchienene Monographie: Esame critico degli atti e documenti relativi alla favola della Papessa Giovanna, di A. Bianchi-Giovanni.

Zu pag. 54: Oder wem von Ihnen, bei dieſer Geſchichte ꝛc. Schon Gottſched hat dieſen Zuſammenhang heraus gefühlt und auf eine für ihn höchſt bezeichnende Weiſe zur Sprache gebracht, a. a. O. p. 140. 141: „Endlich, und zum dritten, weis ich wohl, daß die theatraliſchen Regeln von unſerm guten Scherenberg nicht beobachtet worden, die er nicht einmal gewußt haben wird. Allein habe ich nicht berühmte heutige Schriftſteller, und eingebildete große Kunſtrichter vor mir, die den brittiſchen Abgott Shackeſpear, und andre dramatiſche Helden dieſes Volkes aus viel neuern Zeiten, verehren und anbethen, ob ſie gleich eben ſo wenig Regel und Ordnung auf ihrer Schaubühne beobachtet haben; eben ſoviel Geſpenſter, Teufel, Tod, Himmel und Hölle aufs Theater bringen? .... Wer weis, wo noch ein heutiger brittenzender Shackeſpear darüber kömmt, der nächſt der verſprochenen Komödie von D. Fauſt, auch das Trauerſpiel unſers Scherenbergs von Papſt Jutten erneuert und umſchmelzet, um ein recht erſtaunlich rührendes Stück, trotz dem Kaufmanne zu London, oder Miß Sara Samſon, daraus zu machen?" ꝛc. Die Anſpielung von der „verſprochenen Komödie vom D. Fauſt" ging ohne Zweifel auf Leſſing: ſ. das (zuerſt in den Literaturbriefen, Febr. 1759. Nr. XVII. veröffentlichte) Bruchſtück in den Sämmtl. Werken, Lachm. Ausg. II, p. 491 ſgg.

Zu pag 54: Literariſch nachweisbar zwar ꝛc. In dieſes Jahr nämlich (1588) fällt die, ſoviel bekannt, erſte Ausgabe des Volksbuches: „Historia Von D. Johann Fauſten, dem weitbeſchreyeten Zauberer und Schwartzkünſtler, Wie er ſich gegen den Teuffel auf eine benandte zeit verſchrieben ꝛc. Gedruckt zu Frankfurt am Mayn, durch Johann Spies. M. D. LXXXVIII." Die Perſon des Fauſt ſelbſt dagegen, als eines berühmten Zauberers und Nekromanten, wird

ſchon ſeit Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts erwähnt, zuerſt, ſo viel man weiß, in einem Briefe des Tritheim von Spanheim vom 20. Auguſt 1507; Conradus Mutianus Rufus, Kanonikus zu Gotha (geſt. 1526) erzählt in einem Schreiben vom 3. October 1513, daß vor acht Tagen der Chiromantiker Fauſt („merus ostentator et fatuus . . . Rudes admirantur. In eum theologi insurgunt“) in Gotha geweſen, wo auch er ihn geſehen. Vgl. den höchſt genauen und gründlichen Aufſatz des den Wiſſenſchaften leider zu früh entriſſenen E. Sommer in Erſch und Gruber's Allg. Encyclop. Art. Fauſt: Sect. I, Th. 42, p. 93—118, ſowie die neuerlichſt erſchienene, reichhaltige, aber weder ganz zuverläſſige, noch wohlgeordnete Scheibleſche Sammlung: Das Kloſter. Weltlich und geiſtlich. Meiſt aus der aeltern deutſchen Volks- Wunder- ꝛc. Literatur. Bd. II, 5—8 Zelle. Dr. Fauſt. Leipzig 1846. — Daß ſchon im ſiebzehnten Jahrhundert dramatiſche Bearbeitungen der Fauſtſage aufgeführt werden, beweiſt das Citat bei Sommer a. a. O. p. 114. Note 78.

Zu pag. 55: Schon aus dem J. 1523 ꝛc. Vgl. Gottſch. a. a. O. p. 191. 192.

Zu pag. 55: Ganz ähnlichen Inhaltes ſcheint nun auch ꝛc. Die ausführliche Erzählung davon bei Gottſched a. a. O. p. 201—206, wo auch der lateiniſche Text ſeines Gewährsmannes, des Jeſuiten Maſenius, im Speculum maginum veritatis occultae (Cöln 1664) wörtlich mit abgedruckt iſt. Vgl. Flögel, IV, 309.

Zu pag. 57: Die zwei Faſtnachtſpiele des Niclas Manuel ꝛc. Ueber dieſen in mehrfacher Hinſicht ausgezeichneten Mann ſ. die ſehr vollſtändige und liebevolle Darſtellung von C. Grüneiſen: Niclas Manuel. Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im ſechzehnten Jahrhunderts. Stuttg. und Tübing. 1837. Er lebte von 1484 bis gegen 1530: ſ. die Biographie bei Grüneiſen, p. 78—155. Die beiden Faſtnachtſpiele wurden 1522 aufgeführt und erſchienen ſchon im folgenden Jahre in Druck; der vollſtändige Titel lautet: Ein faßnachtſpyl, ſo zu Bern vff der hern faßnacht, inn dem M. D. XXII. iare, von burgerßſöhnen offentlich gemacht iſt, darinn die warheit in ſchimpffs wyß vom pabſt vnd ſiner prieſterſchaft gemeldet würt. Item ein ander ſpyl, daſelbs vff der alten faßnacht darnach gemacht, anzeigend groſſen vnderſcheid zwiſchen dem Papſt, vnd Chriſtum Jeſum vnſerm ſeligmacher. Der vollſtändige Abdruck findet ſich a. a. O. p. 339—399. vgl. p. 204 ſgg. namentlich p. 208: „Wie oben berührt iſt, wurden dieſe Schauſpiele von adeligen Jünglingen in der Kreuzgaſſe zu Bern, dem Rathhauſe gegenüber, öffentlich aufgeführt. Das erſte fiel auf die Pfaffen- oder Herrenfaſtnacht, das andere auf die alte oder Baurenfaſtnacht; an der letzteren ſind es denn nur Bauern, welche das Geſpräch führen. Das erſtere Stück hieß auch der Todtenfreſſer, weil es von der Todtenmeſſe und ihrer Einträglichkeit für die Geiſtlichkeit ausgeht, dann aber in einer lang fortlaufenden Reihe redender Perſonen den Zuſtand der Welt- und Kloſtergeiſtlichkeit in ihren verſchiedenen höheren und niederen Stufen, das Urtheil der Laien im Adel- Bürger- und Bauernſtande über den Zerfall der Kirche, die Sitten ihrer Diener, die Satzungen ihrer Lehre, die Furcht der Geiſtlichen vor dem Evangelium und ihre Beſtrebungen, dem Fortſchritt des neuen Glaubens ein Ziel zu ſetzen, ſodann die weltlichen Verhältniſſe

der Kirche und ihres Oberhauptes, die politiſche Stellung des Papſtes, ſeine nicht dem Wohl der Kirche, ſondern dem Anſehen und der Macht ſe:nes Stuhles gewidmeten kriegeriſchen Pläne, und wie er um des weltlichen Zweckes willen, alle geiſtlichen Pflichten ſeines Amtes hintanſtellt und die von dem Türken bedrohten chriſtlichen Provinzen dem Untergange preisgiebt; zuletzt aber die ernſte Anſicht und Rüge der Apoſtel Petrus und Paulus über das Alles, und das evangeliſche Zeugniß eines erleuchteten Predigers aufführt Im zweiten Spiele unterreden ſich zwei Bauern „von dem Gegenſatz des Weſens Chriſti Jeſu und ſeines genannten Statthalters, des römiſchen Papſtes," derweil ein doppelter Zug des Herrn Chriſtus auf dem Eſel mit ſeinen armen Jüngern und kranken, gebrechlichen Begleitern aus allerlei Volke, und von der anderen Seite des römiſchen Kirchenhauptes zu Roß und in Rüſtung, gefolgt von den Cardinälen, Biſchöfen u. ſ. w., alles beritten, an ihnen vorüberwallt .... (p. 210). Die Anordnung iſt ſehr mangelhaft, nur je einzelne Perſonen treten auf, und ſprechen ihre Rollen her, um, wie es ſcheint, ſogleich wieder abzugehen, da ſie nicht wieder zu reden anfangen. Doch iſt in der zweiten Hälfte von dem Erſcheinen des Rhodiſer Ritters an, eine mehr ſceniſche und dialogiſche Bewegung. Die Sprache iſt hart, der Reim oft ganz unrichtig und bloße Aſſonanz oder Alliteration. Der Spott, wie die Sprache dehnt ſich bis ins Rohe und Plumpe, hört aber nie auf witzig zu ſein im volksmäßigen Sinne, und wechſelt mit einzelnen gemüthlicheren Stellen ab, die gerade in dieſer Abwechſlung um deſto mehr wirken, je mehr ſie überraſchen. Die Satire entfaltet ſich nach jeder Seite und mit voller Ladung, und es läßt ſich von einer ſolchen, wie ausdrücklich in der Chronik bemerkt iſt, zuvor unerhörten Sprache und nie geſehenen Darſtellung erwarten, daß ſie den gewaltigſten Eindruck auf Hörer und Zuſchauer gemacht habe." — So weit Grüneiſen; ich füge, um, wie von dem geiſtlichen und dem Faſtnachts-, ſo auch von dem politiſchen Spiel eine Probe zu geben, eine Stelle aus dem oben gedachten Auftritte des Rhodiſer Ritters bei. Ein Ritter aus Rhodus iſt „mit groſſer vl rennende mit verhengtem zom" (p. 363) zum Papſt gekommen, mit der Nachricht von der Belagerung und dem, ohne fremden Beiſtand unvermeidlichen Fall der Inſel; allein der Papſt erklärt ihm ganz kaltblütig, er habe jetzt keine Zeit ſich um Rhodus zu bekümmern: worauf der Ritter, über ſolche Gewiſſenloſigkeit empört, in nachſtehende Klage ausbricht (a. a. O. p. 368):

Der ritter kert ſich um, vnd ſchlug an ſin bruſt, vnd ſprach wider ſich:

O pabſt pabſt wie biſtu ſo gar verirt
Du biſt ein wolff vnd nit ein hirt
Das du ſo gantz erblindet biſt
Du biſt ich glaub der war antichriſt
Wo ſind ir blutzhünd in roten hüten
Ir machend ſelbs wol Chriſten zublüten
Warum beſchirmend ir nit den chriſten glauben
So ir doch teglich die gantze welt berauben
Wo iſt nu das groß vnſäglich gelt

Das ir hand genon durch chriſten welt
Huren vnd buben hand es verthan
Die Chriſten land ir zu ſchittren gan
Die ſünd der Sodomiten die iſt hie
Ja ſo groß als vor der ſtraff gotz ie
Was darfs vil kramantzen vnd langer red
Du pabſt vnd keiſer Carolus ir bed
Sind nit vnſchuldig an dem blut
Daß jetz der türck vergieſſen thut
O pabſt pabſt fürchteſtu nit gott
Dine roten hütt, vnd beſchorne rott

Hand blutig vnd raubwölſſen zen
Ir hetten gut würſtmacher gen
So ir ſo gern im blut vmbgand
Ein luſt die lüt zu metzgen hand
Das blut das ir vergoſſen hend
Leg es jetz friſch an einem end
Ir möchtend all darin ertrincken
Ja ſchier garnach gantz Rom verſincken
Meineſtu drum das dich gott hie nit wel ſtraffen
Sin göttlich gerechtigkeit ſig drum entſchlaffen
Fürwar fürwar es kompt die ſtund
Das dich das ſchwert uß ſinem mund
Wirt zu boden richten gar
Mit diner ſchelmiſchen buben ſchar
Wie das vom endteriſt geſchriben ſtat
Sant peters ſelb wyßgſaget hat
Ja du vnd alle dine fründ
Das vch das helſch für anzünd.

Der türck. Schupi maßga.

Ir Chriſten was ſeid ir für lüt
Vwer ding ſol doch minder denn nüt
Vnd werden allen völckern zu ſpott
Zu Rhom hand ir ein beſundern gott
Dem gebend ir gelt glich wie ſprüwer
Nun ſehend zu er ſpottet üwer
Wo hilfft er üch in üweren nöten
Ja er laßt üch wol ſelb ertöten
Darumb iſt üwer billich zu ſpotten
Von Vnger land iſt üch dick entbotten
Do wir das land gewunnen hand
Pſuch laſter vnd ewige ſchand
Rodis hand wir jetz ouch gewunnen
So iſt Naplis noch nit entrunnen
Dem nach gen Rhom wirt vnſer reyß
Alſo ſo wirt der erden kreyß
In kurtzer zyt vns gar zu hand
Wir haben ſchon der chriſtenland
Dry teil von üwerem glouben genommen,
Der fierteyl wird bald nacherkommen.

ꝛc. ꝛc.

Zu pag. 57: mit den Komödien des Pamphilus Gengenbach. Die hier gemeinten Stücke ſind: 1) „Diß ſind die prophetien ſancti Methodii vnd Nollhardi, welche ſind geſpylt worden im 15. vnd 17. Jar (1515, 1517) vff der Herren Faßnacht von etlichen erſamen und geſchickten Burgeren einer loblichen Statt Baſel." Es treten darin Kaiſer, Könige, Päpſte, ja ganze Staaten auf und laſſen ſich ihre künftigen Schickſale vorausſagen; vgl. Leonh. Meiſters Beiträge I, 263—70, wo einige Proben mitgetheilt werden. 2) „Diß iſt die Gouchmett, ſo geſpylt iſt worden durch etlich geſchickt Burger einer loblichen Statt Baſel. Wider den Ehebruch vnd die ſund der Vnkeuſchheit:" eine dramatiſirte Bearbeitung von Thomas Murners berühmter Gauchmat (Die Geuchmatt zu ſtraff allen wybſchen mannen, zuerſt Baſel 1514): ſ. Gervinus II, 418 ſgg. III, 87 auch Gottſch. I, 46.

Zu pag. 58: wie denn namentlich im J. 1531 ꝛc. Vgl. Gervin. II. 451. Ueber einige andere hieher gehörige Stücke ſ. die Auszüge bei Gottſched II, 192—197, ſowie die Zuſammenſtellung bei Kehrein I, p. 118. vgl. p. 81.

Zu pag. 60: den wird es genügen an die Namen eines Gerhard des Großen ꝛc. Vgl. über dieſe Männer die genauen Biographieen in H. A. Erhard's Geſch. d. Wiederaufblühens wiſſenſchaftl. Bildung, vornehml. in Teuſchl. Magdeburg 1830, drei Bände, ſowie über dieſe ganze Epoche überhaupt Karl Hagens vortreffliche, der allgemeinſten Beachtung nicht genug zu empfehlende „Deutſchlands literar. und relig. Verhältn. im Reformationszeitalter." (Drei Bände, 1841).

Zu pag. 61: Wie heutzutage aus dem Engliſchen und Franzöſiſchen ꝛc. Vgl. in Kürze den Aufſatz des Verfaſſers: Zur Geſchichte der deutſchen Ueberſetzungsliteratur: Hall. Jahrb. 1840. Nr. 57 fgg. (p. 449—504).

Zu pag. 61: wie Terenz ſchon im zehnten Jahrhundert in den Klöſtern geleſen ꝛc. Hiefür iſt beſonders eine Stelle in der Vorrede der Roswitha von Wichtigkeit, bei Gottſched II, 16, Anm: „Plures inveniuntur Catholici, cujus nos penitus expurgari nequivimus facti, qui pro cultioris facundia sermonis, gentilium vanitatem librorum utilitati praeferunt sacrarum scripturarum. Sunt etiam alii sacris inhaerentis paginis, qui licet alia Gentilium spernant, Terentii tamen figmenta frequentius lectitant, et dum dulcedine sermonis delectantur, nefandarum notitia rerum maculantur.“ — Hieher gehört auch die Notiz von Jac. Grimm, Gött. Gel. Anz. 1835. St. 92, daß auch der durch ſeine Ueberſetzung der Pſalmen ꝛc. bekannte Notker, Mönch zu St. Gallen (ums Jahr 1000) die Andria des Terenz ins Deutſche übertragen habe.

Zu pag. 61: Dagegen nachdem zuerſt Hans Nydhart ꝛc. Der vollſtändige Titel dieſer älteſten, für die allmälige Einführung und Uebertragung der antiken dramatiſchen Technik überaus wichtigen Ueberſetzung lautet vollſtändig: „Hernach volget ain Meiſterlich vnd wolgeſetzte Comedia, zeleſen und zehören, luſtig vnd kurtzwylig, die der hochgelert vnd groß Maiſter vnd poet Therencius gar ſubtile mit groſſer kunnſt vnd hochen flyß geſetzt hat, darin man lernet die gemüet aigenſchafft vnd ſitten der menſchen des gemeinen Volks erkennen. Darumb ain yeder ſo durch leſen oder hören daß wiſſen empfachet, ſich deſter baß vor aller betrügniß der böſen Menſchen mag hütten vnd wiſſen zebewaren.“ Am Ende ſteht: „Dieſe Comedia hat Hanns Nydhart zu Vlm laſſen trucken den Cunrad Dinkmut. Nach Criſti gebürt M. CCCC. Lxxxvj. Jare.“ in fol. — Die überſetzte Komödie ſelbſt iſt der Eunuchus; in den beigegebenen Einleitungen und Noten werden techniſche Ausdrücke, wie Comedia, Act ꝛc. ausführlich erläutert und erklärt. Siehe die genaue Beſchreibung bei Gottſched I, 37—39. Ueber die übrigen, ungemein zahlreichen Ueberſetzungen deſſelben Dichters vgl. außer Degen's Verſuch einer vollſt. Lit. der deutſch. Uebſ. d. Römer II, 457—494, beſonders noch Gottſched im erſten Band (ſ. unter den Regiſtern am Schluß das zweite, Art. Terenz) und Gervinus II, 377. III, 74 fgg. — Die erſte vollſtändige Ueberſetzung des Terenz datirt vom Jahre 1499: Degen a. a. O. p. 457.

Zu pag. 61: Nachdem ſodann, ſeit dem J. 1511, auch das Muſter des Plautus ꝛc. Vgl. Degen a. a. O. p. 249—258, Gottſch. II, 171. 191. ſowie in dem oben bezeichneten Regiſter. Der Titel dieſer älteſten Ueberſetzung lautet auszugsweiſe: „Spiegel der ſitten. im latein genannt Speculum morum. Von guten vnd böſen ſitten. Von ſünden vnd tugenden dargegen . von ſtänden vnd aemptern mancherley perſonen. Dabey auch nachuolgklich Comedien Plauti Menechmo et Bacchide . . kurzweilig vnd ſchimpflich zu leſen . . . Nach vermuttung des Edlen hochgeleerten vnd wirdigen herrn Albrechts von Eybe. in beiden rechten Doctor . . . . Augſpurg durch verlegung Johann Rynmann von Oeringen:“ ſ. Gottſch. II, 171. — Die erſte Ueberſetzung des Seneca waren Opitz Trojanerinnen, 1625. Von Sophokles' Ajax lorarius vom J. 1587 (durch

Wolffahrt Spangenberg, erſt 1608 im Druck erſchienen) habe ich in dem oben genannten Aufſatze in den Hall. Jahrb. p. 468 fgg. einige Proben mitgetheilt. Die erſte Ueberſetzung des Euripides war Michael Bapſt's Iphigenia in Aulide, ein vberaus ſchöne Hiſtorie oder Comoedia tragoedia, von des Myceniſchen königes Agamemnon Tochter ꝛc. von 1584. Von Ariſtophanes waren die „Nubes, ein ſchön vnd kunſtreich Spil darinn klärlich zu ſehn, was Betrug vnd hinterliſt endlich für ein Endt nimmet ꝛc. auffs kürtzeſte verdeutſcht durch Mag. Iſaac Fröreiſen. Straßburg, 1613," die erſten eigentlichen Uebertragungen. Von den Nachbildungen des Hans Sachs dagegen ſ. unten Dritte Vorl.

Zu pag. 63: Sie kann ſich nicht im Einzelnen einlaſſen auf die lateiniſchen Dramen ꝛc. Vgl. Gervinus II, 375. Flögel IV, 294, ſowie Gottſched im Nöth. Vorr. beſonders im zweiten Bande, wo ſich u. A. Reuchlins Scenica Progymnasmata (von 1498), Conr. Celtes' Ludus Dianae (1501 zu Linz vor Kaiſer Maximilian I. aufgeführt: vgl. Erhard a. a. O. II, 108 fg.), Jac. Lochers Ludicrum Drama, Judicium Paridis etc. (von 1502), Chriſt. Hegendorff's Comedia Nova (aufgeführt zu Leipzig 1520) ꝛc. theils Auszugsweiſe, theils auch vollſtändig abgedruckt und beſchrieben finden. Siehe a. a. O. p. 142. 166. 170. 172.

Dritte Vorleſung.

Hans Sachs. — Stillſtand der reformatoriſchen Bewegung. Nachtheiliger Einfluß auf die Entwicklung der deutſchen Bühne. Ayrer. Aelteſte wandernde Truppen. Die engliſchen Komödianten.

Zweierlei (dies war das Reſultat meiner neulichen Vorleſung, deren Zweck dahin gerichtet war, Ihnen die Einflüſſe nachzuweiſen, welche die Reformation, dies größte und wahrhaft univerſale Ereigniß der modernen Zeit, auf die Entwicklung unſers Theaters ausgeübt hat) Zweierlei hauptſächlich war es, was die deutſche Bühne von der Reformation empfing: erſtlich in der allgemeinen Erweiterung und Befreiung, welche dieſelbe dem deutſchen Leben und ſomit auch der deutſchen Dichtung gewährte, ein unermeßlich erweiterter, volksthümlicher Inhalt: und zweitens, in der Wiedereinführung und Belebung der antiken Literatur, in deren Geleit, wie wir gleichfalls ſahen, die Reformation ſelbſt erſt in die Welt eintrat, das Muſter und die Möglichkeit einer eigentlich künſtleriſchen, in ſich abgeſchloſſenen und vollendeten Form. Als den erſten Dichter, an welchem die Spuren — aber freilich auch nur die Spuren — dieſes zweifachen Einfluſſes ſichtbar werden, nannte ich Ihnen bereits am Schluß meines neulichen Vortrages den Hans Sachs: nicht ohne ſchon bei dieſer erſten vorläufigen Erwähnung hinzuzuſetzen, was mir in der That als das Charakteriſtiſche dieſes Dichters erſcheint und woran ich Sie daher auch hier wieder erinnern muß: nämlich daß er dieſen neuen großartigen Inhalt der Reformation nicht ſowohl in ſich ſelbſt erlebt und innerlich mitdurchgekämpft: ſondern

vielmehr er hat ihn als ein allgemeines Erbtheil ſeiner Zeit, als den nächſten, unmittelbaren Inſtinct ſeines Jahrhunderts bewußtlos überkommen.

Mit anderen Worten: nicht der eigne, ſelbſtändige Genius, nicht die Höhe des nationalen Bewußtſeins, die Kraft des dichteriſchen Vermögens iſt es, was Hans Sachs auszeichnet — wo hätte auch dieſer Genius herkommen ſollen in der engen Schwüle jener Meiſterſängerſtuben, die er niemals verlaſſen? bei jenem handwerksmäßigen, mechaniſchen Betriebe, jenem beſchränkten, bürgerlichen Charakter, welchen er unmittelbar aus der Schuſterwerkſtatt in die Dichtung übertrug?! — ſondern was ihn auszeichnet, iſt dieſe Gunſt des Schickſals, die ihn geboren werden ließ gerade in dem Uebergange der untergehenden mittelalterlichen und der emporſteigenden reformatoriſchen Zeit — ein Reichsſtädter: aber zu einer Zeit, wo auch die Reichsſtädte, Trotz ihrer neunfachen Umzäunung von Privilegien und Kaſten und Innungsgeſetzen, dennoch bereits anfangen, ſich von der Macht der Geſchichte ergriffen zu fühlen und wo namentlich die Reformation, mit ihrer neuen, verweltlichten Kirchenverfaſſung, auch dem ſtädtiſchen Gemeindeleben neue geiſtige Intereſſen, geiſtige Einwirkungen eröffnet; ein Bürger ferner, ein Handwerker: aber auch dies in einem Augenblicke, wo, in der gemeinſamen Erhebung der Nation, alle Standesunterſchiede für einige Zeit gebrochen ſcheinen und wo der Ruf der Freiheit gemeinſchaftlich an alle Stände, alle Klaſſen der Geſellſchaft ergeht; ein Meiſterſänger endlich, erzogen und gewöhnt zu handwerksmäßiger Uebung ſeiner Kunſt: aber ſchon, neben den eintönig zugezählten Weiſen der Meiſterſänger, erhebt ſich das Volkslied mit urkräftig lebendigem Ton, erhebt ſich, in jugendlich naiver Schönheit, die wiedererwachte Welt des Alterthums und nöthigt ſelbſt dem Schulgeſang der Meiſter einen kräftigern Tact, eine friſchere Farbe, vor Allem es nöthigt ihm bedeutendere Stoffe und einen unmittelbarern, volksthümlichen Inhalt auf.

Für Hans Sachs ſelbſt bleibt dabei immerhin das Verdienſt, ſich den Strömungen der Zeit willig dargeboten und dieſe Bruſt, aus der die Saat neuer, großartiger Schöpfungen nun einmal nicht hervorwachſen ſollte, zum Wenigſten zu einem treuen, lebendigen Spiegel ſeiner Um-

gebung gemacht zu haben: ein beſcheidenes, ächt bürgerliches Verdienſt — auch darum ein bürgerliches, weil es zu allen Zeiten ſo ſelten geweſen iſt gerade in denjenigen Regionen, wo es in der That am Nöthigſten wäre, bei Fürſten und Herrſchern, von denen, ſo weit die Geſchichte reicht, bei Weitem die Mehrzahl ihre Größe geſucht hat, nicht in dem, was allein Größe verleiht und erhält, in dem demüthigen Unterordnen unter ihre Zeit, ſondern vielmehr in dem Kampf mit ihr und in dem vergeblichen Bemühen, den einzelnen fürſtlichen Willen, die genialen Einfälle, die wechſelnden Launen königlicher Willkür durchzuſetzen auch gegen den Willen, ja gegen die ausgeſprochene, die laut verkündigte Stimme des Jahrhunderts. Dafür aber gehen auch viel hundert fürſtliche Namen ſpurlos unter im Strome der Zeit, dienen andere hundert der Nachwelt zur Warnung, ja zum Abſcheu: während um die beſcheidene Stirn dieſes bürgerlichen Dichters jede neue Generation neue Kränze des Dankes und der Verehrung windet.

Aber in dieſem Anerkenntniß unſers Dichters ſprechen wir zugleich ſeine eigene Schranke aus. Hans Sachs, wie es hienach nicht anders ſein kann, iſt ein reflectirender Dichter, ohne Pathos, ohne Leidenſchaft, ohne jene dramatiſche Spannung eines in ſich ſelbſt ringenden, gewaltigen Geiſtes, deſſen Kämpfe uns das Jahrhundert nicht bloß wiederſpiegeln, nein, in deſſen Kämpfen das Jahrhundert ſelber kämpft, in deſſen einzelnen perſönlichen Kriſen die Zeit ſelbſt nach ihrer Entwicklung ringt. —

Beſtimmt dies im Allgemeinen den Maßſtab, welchen wir an Hans Sachſens Dichtungen zu legen haben, den Maßſtab nämlich einer ruhigen gemüthlichen Reflexion, welche, in breiter Behaglichkeit, die Welt vor ſich gleichſam Revue paſſiren läßt: ſo erfordert es die Gerechtigkeit, eben dieſen Maßſtab namentlich auch bei Beurtheilung ſeiner dramatiſchen Dichtungen anzulegen. Ein reflectirender Poet, ohne Leidenſchaft und perſönliches Pathos, kann niemals wirklich ein dramatiſcher ſein. Daher auch die ſo genannten dramatiſchen Stücke des Hans Sachs ſind, ganz ähnlich wie die Scenen und Skizzen ſeiner Vorgänger, der Roſenblüt, Hans Folz ꝛc. im Grunde nur dialogiſirte Scenen und Fabeln, das Neue und Intereſſante an ihnen aber iſt lediglich die Rein-

heit, mit welcher ſie, vielleicht gerade um dieſer dramatiſchen Leerheit, dieſer Flachheit und Durchſichtigkeit willen, die allmälige Fortbildung der Zeit auch auf dieſem Gebiete wiederſpiegeln.

Am Deutlichſten natürlich immer die formale, als die unmittelbar augenfällige. Sie entſinnen ſich aus der neulichen Vorleſung, daß es erſt des Beiſpiels und wiederholter Ueberſetzungen des Terenz bedurft hatte, um nur die Eintheilung in Acte, dieſe erſte, äußerlichſte Bedingung einer eigentlichen organiſchen Vertheilung und Gliederung des dramatiſchen Stoffes, bei uns einzuführen. Eine andere, nicht minder wichtige Eintheilung, die ebenfalls von dem Muſter der Alten entnommen iſt, findet ſich bei Hans Sachs ſogar völlig zuerſt: die Eintheilung, meine ich, in Komödie und Tragödie. Zwar über den eigentlichen Sinn dieſer Unterſcheidung, worauf ſie beruht und was ſie bezweckt, darüber, den Ueberſetzern des Terenz zum Trotz, iſt Hans Sachs ſelbſt, wie es ſcheint, noch völlig ohne Bewußtſein; ſelbſt die bekannte ſprichwörtliche Definition, daß eine Komödie ſei, wo ſie ſich kriegen, eine Tragödie aber, wo ſie ſich nicht kriegen, würde für ihn noch bei Weitem zu enge ſein. Ja nicht einmal dadurch wird in den Augen unſers Dichters ein Stück zur Tragödie, daß eine oder mehre Perſonen, und ob es die Hauptperſonen wären, darin ſterben: das kommt ebenſo ungenirt auch in ſeinen ſogenannten Komödien vor. Vielmehr, wenn überhaupt einen Unterſchied zwiſchen beiden Gattungen, ſo ſcheint Hans Sachs allein dieſen gemacht zu haben, daß eine Tragödie durch und durch traurig zu Ende geht (wohlgemerkt: zu Ende geht; denn im Verlauf des Stückes ſind luſtige Scenen keineswegs ausgeſchloſſen): wogegen ein Stück, das ſich wenigſtens zum Schluß noch in irgend einigem Betracht zum Guten wendet, gleichviel wie viel Perſonen auch übrigens elendiglich darin umgekommen, immer noch als Komödie gelten darf: eine Unterſcheidung alſo, die in der That nicht laxer und willkürlicher gedacht werden kann — und dennoch von Wichtigkeit für die Entwicklung unſrer Bühne, indem auf dieſe Weiſe ein Gegenſatz, deſſen tiefinnerſte Bedeutung und Berechtigung allerdings erſt in einer viel ſpäteren Zeit erkannt werden ſollte, einſtweilen doch wenigſtens äußerlich in Anwendung gebracht und alſo, bis endlich ein Gegenſtand des Nachdenkens und Begreifens,

ſo lange zum Mindeſten ein Gegenſtand der Gewöhnung und der unmittelbaren Praxis wurde. —

Nicht anders verhält es ſich mit der Eintheilung in Akte. Auch ſie, mit Ausnahme der Faſtnachtſpiele, welche niemals in Akte getheilt ſind, iſt von Hans Sachs adoptirt worden, in der Komödie ſowohl wie in der Tragödie, dem geiſtlichen wie dem weltlichen Spiel: aber auch ſie rein äußerlich, ohne eine Ahnung von ihrer Nothwendigkeit und ihrer Bedeutung für das Ganze der dramatiſchen Compoſition. Daher denn auch die ganz willkürliche Art und Weiſe, wie er dieſe Eintheilung in Anwendung bringt: wo fünf Akte nicht zureichen, da macht er ſechs, und wo auch dieſe noch zu wenig ſind, da ſieben oder acht oder zehn, ganz nach ſeinem Belieben und der zufälligen Beſchaffenheit ſeines Stoffes, wie derſelbe ſich gerade am Bequemſten und Einfachſten zerlegte. —

Ungleich intereſſanter und ergiebiger, als in dieſen allmäligen formalen Anſätzen, zeigt der bildende Einfluß des Zeitalters ſich nun ferner in den Stoffen, welche Hans Sachs bearbeitete. Zwar jene unmittelbare Aufnahme von Zeitereigniſſen, von denen ich Ihnen in meinem letzten Vortrage in den Faſtnachtſpielen des Nicolaus Manuel, dem Bocksſpiel ꝛc. einige Beiſpiele anführen konnte, ſuchen wir bei Hans Sachs vergeblich, nicht in ſeinen dramatiſchen Schriften allein, ſondern, mit Ausnahme eines einzigen Gedichtes, der berühmten Wittenberger Nachtigall die er im Jahre 1523 zu Ehren Luthers dichtete, auch in der ganzen ungeheuren Maſſe ſeiner übrigen Schriften. Nur ein einziges Mal, im Jahre 1527, als die Reformation ſich Nürnberg ſelbſt näherte, hatte er Miene gemacht, ſich, in einer leidenſchaftlich polemiſchen Schrift gegen das Papſtthum, unmittelbar in den Kampf des Tages zu miſchen. Allein der Rath von Nürnberg, der ſich auf das Polizeiregiment ſo gut verſtand, wie nur irgend die Regierungen unſrer Tage, fand dergleichen Polemik höchſt unſtatthaft; ja wenn es noch ein gelehrter Doctor, ein wohlehrwürdiger Geiſtlicher geweſen wäre — aber ein bloßer Meiſterſänger, ein bloßer Schuſter?! Nimmermehr! Er verwies es ihm daher ernſtlich: er ſolle ſeines Handwerks warten und fleißig Schuhe machen, weiter nichts. Hans Sachs war ein viel zu guter Bürger, ein viel zu

guter Deutſcher, als daß er ſich das hätte ſollen zweimal ſagen laſſen. Zwar auf die Schuſterei allein beſchränkte er ſich nicht, er führte, vor wie nach, neben dem Pfriem auch die Feder: aber doch vermied er Alles, was ihn hätte in ähnliche Conflicte bringen können, insbeſondere alſo jeden Ausdruck perſönlicher Parteinahme, ſowie das unmittelbare ſtoffartige Hereinziehen der Zeit und ihrer Intereſſen in den Umkreis ſeiner Dichtungen. —

Dieſer directe Einfluß der Reformation alſo iſt es nicht, den wir bei ihm ſuchen müſſen. Dagegen ein anderer offenbart ſich in ihm und in der That viel großartigerer, der ſeine ganze dramatiſche Wirkſamkeit beſtimmt und ihn, Trotz ſeines reflectirenden Charakters, Trotz ſeiner Unwiſſenheit in den Anfangsgründen dramatiſcher Technik, ja Trotz ſeines Mangels an eigentlicher dramatiſcher Kraft und Fähigkeit, dennoch unmittelbar zum wahrhaften Dramatiker dieſes Zeitalters ſtempelt. — Sie erinnern ſich aus meinem neulichen Vortrage, daß unter den verſchiedenen Wirkungen der Reformation dieſe als eine der gewaltigſten und großartigſten ſich darſtellt, daß durch ſie der bisherige Gegenſatz zwiſchen Erde und Himmel, zwiſchen Geiſtlichen und Laien ausgeſöhnt und der Begriff der Menſchlichkeit, der freien, allberechtigten, an ſeine Stelle geſetzt ward. Ebenſo nun auch innerhalb des Drama's ſelbſt hört jener Gegenſatz einer bloß geiſtlichen und bloß weltlichen Bühne, bloßer Myſterien und bloßer Faſtnachtsdichter auf. Auch die Bühne wird es müde, immer nur auf der einen Seite die abenteuerlichen Ausgeburten theologiſcher Einbildungskraft, auf der andern die ſchmutzigen Späße der Wirthshausgäſte zur Schau zu ſtellen; auch für ſie ſoll wieder der Menſch, nicht der geiſtlich verklärte des Myſteriums, noch der läppiſch verzerrte, in den Koth der Gemeinheit getretene des Faſtnachtſpieles: ſondern der volle, wahre Menſch, in der ganzen Fülle menſchlicher Leidenſchaften, dem ganzen Reichthum menſchlicher Situationen, ſoll fortan auch der Gegenſtand der Bühne werden. Zwei Welten bisher gab es nur, aus denen der dramatiſche Dichter ſeine Geſtalten heraufbeſchwören durfte: die geiſtliche mit ihrem Himmel aus Leinewand und Pappe, ihren gemalten Flammen, ihren Engeln und Heiligen — und die klein bürgerliche, häusliche, mit ihren Ehezwiſten,

ihren nachbarlichen Prügeleien, ihren Zoten u. ſ. w. Jetzt, wie die Nation ſelbſt zur Ehre geſchichtlichen Bewußtſeins heranreiſt, ſo auch dem Drama eröffnet ſich eine neue unerſchöpfliche Fundgrube, ein neuer unermeßlicher Vorrath von Stoffen und Charakteren und Situationen: die Geſchichte, die unmittelbare Wirklichkeit in allen ihren Kreiſen, der ganze, volle Inhalt des deutſchen Lebens. Wir haben in Hans Sachs weder einen Myſterien- noch einen Faſtnachtsdichter: er iſt Dramatiker ſchlechthin — und in dieſer Eigenſchaft der früheſte, den unſre Literatur aufzuweiſen hat.

Es läßt ſich nun kein ſchlagenderer Beweis erdenken für die tief-innerlich ſchöpferiſche Kraft dieſes Zeitalters, den gewaltigen dramatiſchen Drang, der das damalige deutſche Leben gleichſam durchwühlt, als dieſer, daß ein Mann von ſo geringer perſönlicher Begabung, ja von ſo entſchiedenem dramatiſchen Ungeſchick, wie Hans Sachs es war, in Mitte der früheſten, formloſeſten Anfänge unſres Theaters, nichts deſto weniger ſich befähigt und im Stande fühlte, dieſen ungeheuren Uebergang, Trotz ſeiner geringen Mittel, dennoch einzuleiten und den ganzen Vorrath der damaligen Bildung, die ſämmtlichen Elemente des deutſchen Lebens, der Erſte von Allen, dramatiſch zu verarbeiten. Wenn, hundert Jahre ſpäter, in der glänzendſten Periode des engliſchen Theaters, es einem Shakeſpeare gelingt, daß, berührt von ſeinem bildenden Finger, getroffen von dem Glanz ſeines Auges, jeder unfügſamſte Stoff, jeder ſprödeſte Charakter ſich alſogleich dramatiſch geſtaltet und belebt: ſo bewundern wir darin eben die Größe des Dichters und dieſe Ueberfülle dramatiſcher Kraft, die ſich in ihm, dem modernen Drama als ſolchem, gleichſam concentrirt und verwirklicht hat. Wenn aber einem Manne, wie Hans Sachs, einem Manne fürwahr, in dem von Shakeſpear'ſchem Blute auch nicht das kleinſte Aederchen rinnt, zum Mindeſten doch etwas Aehnliches gelingt, und ſei es auch zunächſt nur formaler, nur äußerlicher Weiſe: ſo iſt auch darin etwas Großes und haben wir auch darin einen Genius zu verehren — nicht zwar den Genius eines einzelnen bevorzugten Mannes, wohl aber den Genius der Zeit, der gewaltigen, die ihren Inhalt durchzuſetzen weiß, nicht allein durch die Perſonen, ſondern auch Trotz ihrer: und das im Großen ſo gut,

wie im Kleinen, im Drama der Literatur, wie im Drama der Weltgeſchichte.

In den mehr als zweihundert dramatiſchen Stücken, zu denen Hans Sachs ſelbſt ſich bekennt, findet ſich nun, den eben gegebenen Andeutungen gemäß, ſowie mit der bereits früher gemachten Einſchränkung, daß wir ein eigentliches unmittelbares Eingehen in die Zeitgeſchichte bei ihm überhaupt nicht erwarten dürfen, in der That faſt der ganze Umfang des damaligen deutſchen Lebens, theoretiſch wie praktiſch, wenn nicht erſchöpft, ſo doch überall wenigſtens berührt und herangezogen; kaum Eine Sphäre der damaligen deutſchen Welt läßt ſich auffinden, in welche Hans Sachſens dramatiſche Muſe nicht hinüberſpielte. Zunächſt, als ein Anklang an die Myſterien der früheren Zeit, begegnen wir auch religiöſen Stoffen, aus dem alten ſowohl wie dem neuen Teſtament, aus der Legende und den Lebensläufen der Heiligen. Allein unmittelbar neben dieſer chriſtlichen wird, eine erſte Folge jener Populariſirung, welche die antike Literatur damals bereits erfahren, auch die heidniſche Mythologie, der Olymp der Griechen und Römer auf die Bühne gebracht: neben Gott Vater und Sohn treten Jupiter und Juno auf, im „Kampffgeſpräch, ob Weiber oder Männer zum Regiment tüglicher ſeyen," neben dem jüngſten Gericht ein „Caron mit den abgeſchiedenen Geiſtern," neben der Opferung Iſaacs die Befreiung der Andromeda durch Perſeus, Pallas und Venus, Apoll und Daphne im Liebesſtreit wechſeln ab mit Erzvätern und Heiligen, dem Judicium Salomonis ſtellt ſich ein Judicium Paridis zur Seite. Sodann die Geſchichte, namentlich die alte, wiewohl auch die mittelalterliche nicht völlig übergangen iſt: neben einer Lucretia und Virginia finden wir eine Roſimunda Königin von Dänemark, neben einer Königin Cleopatra mit Antonio dem Römer einen Andreas der vngriſch König mit Bancbano ſeinem getrewen Statthalter, neben einem Herzog Wilhelm von Oeſterreich eine Zerſtörung der Statt troja von den Griechen, einen Alexander Magnus, eines Königs Ciri Geburt, Leben und End u. ſ. w. Auch einzelnen antiken Dramen begegnen wir, wennſchon dabei an eine directe Nachahmung durchaus nicht zu denken, vielmehr der Stoff ohne allen Zweifel erſt durch mannigfache und nicht immer die ſauberſten

Hände gegangen iſt, ehe er an Hans Sachs gekommen. So eine „Tragödi mit dreyzehn Perſonen zu recitirn die vnglückhafte Königin Jocaſte," welche in der That nichts Geringeres iſt, als der König Oedipus des Sophokles. Ferner, gleichfalls nach Sophokles und zwar nach deſſen Elektra, eine „Tragödi mit vierzehn Perſonen, die mörderiſch Königin Clitimeſtra." Auch nach Euripides: „die getrew Frau Alceſtis mit ihrem Mann." Ferner aus dem Ariſtophanes: „Comödi mit eilf Perſonen zu recitirn: Der Pluto (denn Pluto und Plutus zu unterſcheiden, dazu langten Hans Sachſens philologiſche Kenntniſſe nicht aus), ein Gott aller Reichthumb," mit der ausdrücklichen Hinweiſung:

Dem griechiſchen doch faſt gemeß,
Wie ſie denn auch Ariſtophanes
Von Athen der berümbte Poet
Griechiſcher ſprach beſchreyben thet.

Ebenſo eine „Comedi Plauti, heyſt Monechmo," endlich eine „ſchöne Comödi Terentij, deß Poeten, vor ſiebzehn hundert Jaren beſchriben, Von der Bulerin Thaias, vnd jhren zweyen Bulern, dem Ritter Thraſo vnd Phaedria" ꝛc. Eine eigne neue Provinz ſodann eroberte Hans Sachs dem Drama in den alten deutſchen epiſchen Stoffen, den Sagen von Siegfried dem Drachentödter, oder wie er bei Hans Sachs heißt: der Hörner Seyfried, ein Sohn König Sigmunds in Niderland, Von der ſtrengen Lieb her Triſtrant mit der ſchönen Königin Iſalden u. ſ. w. — An dieſen Stoffen hatte zuerſt Jahrhunderte lang, in den mannigfachſten Bearbeitungen, Erweiterungen und Verſchmelzungen, das deutſche ritterliche Epos ſich bereichert; dann, nachdem die Blüthe der ritterlichen und ſomit auch der epiſchen Dichtung verwelkt war, und die Literatur wie das Leben ſich zu einfach bürgerlicher Proſa abgeflacht hatten, waren ſie zu proſaiſchen Volksbüchern und Erzählungen verarbeitet worden: und jetzt eben dieſelben zwang Hans Sachs in eine neue dritte, die dramatiſche Form: auf daß derſelbe Stoff, der Jahrhunderte zuvor, beim Klang der Becher, in ritterlicher Halle, aus dem Munde wandernder Sänger, längſt entſchwundne edle Geſchlechter erfreut hatte — der alsdann, ſeit Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, als gedrucktes Volksbuch, zierlich ausgeſtattet mit Holzſchnitten und Bildern,

ein willkommener Zeitvertreib geweſen war für die Muße bürgerlicher Leſer — nun ſchließlich noch einmal, von der Bühne herab, in greifbar lebendiger Geſtalt, ein mannigfach gemiſchtes Publikum, ein ganzes verſammeltes Volk erfreue und erſchüttere. — Hiezu endlich geſellt ſich das wirkliche Leben, die unmittelbare praktiſche Umgebung, das bürgerliche wie häusliche Daſein, in welchem der Dichter ſich befindet und das ihm überall die Muſter ſeiner Darſtellung liefert: Kaiſer und Könige, alle mit der Krone auf dem Kopf, voll feierlichen Anſtands, ächte Nürnberger Rathsherrn; Bürger und Handelsleute, Advokaten und Schreiber, weltgewandt, in Pfiffen und Kniffen geübt, ein wachſames, rühriges Geſchlecht; Geiſtliche und Mönche, behaftet mit allen Krankheiten des damaligen Pfaffenthums, verlogen, verliebt und in der Regel die Geprellten; Landsknechte und fahrende Leute, der Bauer mit ſeiner treuherzigen Schalkheit, ſeinem derben natürlichen Witz, der ſchließlich Recht behält gegen alle Verdrehungen und Finten der Gelehrten; die Argliſt der Weiber, die Verliebtheit der jungen Dirnen — Hans Sachs fängt ſie, ſo zu ſagen, alle ein in ſeine dramatiſchen Netze, er wirbt ſie alle an zu ſeiner großen wandernden Truppe, er nöthigt ſie alle mitzuſpielen, wenn nicht auf ihre, ſo doch jedenfalls auf ſeine Weiſe — eine reiche dramatiſche Welt, ja wahrhaft eine Welt: die deutſche Welt, wie ſie war in der Zeit, da Hans Sachs lebte, in der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts, in dem Zeitalter der Reformation! — —

Wer nun, Angeſichts dieſer außerordentlichen dramatiſchen Fruchtbarkeit, welche ein einziger Mann entwickelte, noch dazu einer, der ſeine Kraft keineswegs dem Drama ausſchließlich widmete, der im Gegentheil außerdem noch allerhand zu beſorgen hatte, Verſe ſowohl wie Schuhe, ja der von ſich ſelbſt rühmen durfte, neben dieſem Wald von zweihundert dramatiſchen Stücken noch mehr denn ſechstauſend andere Gedichte, Lieder, Schwänke, Fabeln ꝛc. geſchrieben zu haben; im Anblick dieſes Repertoires, das ſelbſt in dieſer anfänglichſten Geſtalt und ſo lange es auf den Schultern dieſes Einen Mannes ruhte, dennoch bereits, an Umfang wie Inhalt, um ein Anſehnliches reicher war, als das Repertoire der meiſten heutigen — Hoftheater; in Erinnerung endlich an jene begünſtigenden Umſtänden, welche die Zeit überhaupt für das

Theater mit ſich führte und von denen ich Ihnen in meinem neulichen Vortrage ausführlicher geſprochen: wer, ſage ich, im Anblick all dieſer Vorgänge, möchte nicht aus ſo reicher Knospe einen noch reicheren, glücklichen Frühling unſrer Bühne erwarten? wer möchte nicht in Hans Sachs den Chorführer vermuthen einer langen wetteifernden, durch ihren Wetteifer großen, ruhmgekrönten Reihe deutſcher Theaterdichter? wer von dieſem Drama, das ſich ſchon in ſeiner früheſten jugendlichen Geſtalt ſo lebenskräftig, ſo fruchtbar erwies — wer möchte nicht glauben, daß es in raſchem Fortſchritt, binnen wenigen Decennien, alle Verheißungen dieſes ſeines erſten Auftretens glorreich erfüllen und ſich, in volksthümlich eigener Geſtalt, ſeiner Lehrerin und Amme, dem antiken Drama zur Seite ſtellen wird? —

Aber wer auch, der die deutſche Nation geſehen hätte in dieſen erſten Jahrzehnten des ſechzehnten Jahrhunderts, wer es geſehen hätte, wie damals, unter dem Widerſchein jener Flammen, in denen Luther die päpſtliche Bulle verbrannte, die Gluth der Reformation, der Funke eines neuen volksthümlichen Lebens alle Herzen, alle Geiſter entzündete, wer es erlebt hätte, wie damals die Geiſtlichen ſich miſchten unter die Laien, die Ritter unter die Bürger, die Gelehrten unter die Ungelehrten, alle erfaßt und ergriffen von dem gleichen unwiderſtehlichen Drange, und wie Freiheit des Glaubens, Freiheit des weltlichen Regimentes, Freiheit der Geſellſchaft und der Sitte die Looſung war, welche, und ſei es auch nur in Zeichen, in halbverſtandenen, die Zeit in ihr Banner ſetzte — wer, bei dieſem Anblick, würde nicht auch der deutſchen Nation als ſolcher eine große glänzende Zukunft, den Anbruch einer glorreich weltbeherrſchenden Epoche geweiſſagt haben?!

Und doch iſt weder das Eine noch das Andere geſchehen; weder das deutſche Theater, noch die deutſche Geſchichte haben gehalten, was ſie in jener erſten prächtigen Epoche der Reformation verſprachen; hier wie dort, auf der Bühne wie in der Wirklichkeit, folgt, ſtatt der gehofften Blüthe, vielmehr ein langer, rauher, tödtender Froſt — Beides aus demſelben Grunde: weil nämlich das reformatoriſche Princip überhaupt, nach ſeiner erſten glänzenden Entfaltung, ſich eben ſo raſch wieder in

ſich ſelbſt gleichſam zurückzieht und dadurch die weitere Entwicklung der Bühne ſowohl wie des Lebens unmöglich macht.

Es iſt dies ein hiſtoriſches Geſetz, das wir überall, bei allen großen geſchichtlichen Ereigniſſen, wahrnehmen. Gleich wie die Natur in der Blüthe des Baumes ein Abbild vorausſendet, ein concentrirtes, verklärtes, der künftigen Frucht: ſo auch in der Geſchichte giebt es gewiſſe Zeitabſchnitte, welche, wie die Blüthe die Frucht, ſo gleichſam in einem kurzen energiſchen Auszuge der Zukunft dieſe ſelbſt vorbilden. Solche Perioden ſind glänzend und ſchön wie die Blüthe: aber ſie ſind auch kurz wie ſie, und die nachfolgenden glanzloſeren Jahrhunderte, Jahrhunderte der Entſagung und des Kampfes, welche in ſtiller, mühſeliger, oft gehemmter Arbeit verwirklichen und begründen, ausführen und darſtellen, was jene nur gleichſam ſkizzenhaft entworfen und angedeutet haben — auch dieſe nachfolgenden unſcheinbaren Jahrhunderte, ſage ich, ſind ſo wenig ein Rückſchritt, wie die entblätterte Blüthe, die unſcheinbar reifende Knospe ein Rückſchritt des Baumes ſelber iſt.

So nun auch die Reformation und die ihr zunächſt folgenden Jahrhunderte. In einer kühnen, ja verwegenen Skizze hatten die erſten Jahrzehnte der Reformation den ganzen künftigen Inhalt unſrer neueren Geſchichte gleichſam ſpielend hingeworfen; ſie hatten, als wär' es nur ſo beiher, Probleme geſtellt, Fragen angeregt von der alleräußerſten, unermeßlichſten Bedeutung — Fragen zum Theil, an denen noch unſre heutige Zeit, ſo klug ſie ſich dünkt, ſich noch immer die Zähne ſtumpf beißt, ja ſogar die wir noch heut, nach drei Jahrhunderten, nicht einmal wiederholen, nicht einmal ausſprechen dürfen, ohne uns im höchſten Grade verdächtig und mißliebig zu machen, ja die wir, über uns ſelbſt erſchrocken, uns nur vorſichtig in die Ohren flüſtern, als die allerjüngſte Weisheit des Tages — und vergeſſen dabei, daß z. B. eben dieſe geſellſchaftlichen Fragen, die heute wieder auftauchen und an denen unſre Weisheit, die officielle ſowohl wie die private, ſchier verzweifeln will, bereits in den allererſten Jahren der Reformation, in den deutſchen Bauerkriegen, eine ſehr eindringliche praktiſche Beantwortung gefunden haben! Ich ſage dies, weder um unſre Zeit an ſich, noch gar um die Wichtigkeit jener Fragen herabzuſetzen und zu verdächtigen: vielmehr

ich führe es an als ein Beiſpiel dafür, wie noch heut, nach drei Jahrhunderten, die Arbeit der Reformation keineswegs vollendet iſt, ja umgekehrt wie, in nothwendiger Wiederkehr, die Fragen jener Zeit wiederum die Fragen der unſern, ihre Aufgabe die Aufgabe der heutigen Zeit geworden iſt und wie daher, wenn wir überhaupt den Anforderungen unſrer Gegenwart genügen wollen, wir auch den Muth haben müſſen zu einer neuen gründlichen Reformation — einer neuen, die doch nichts ſein wird, nichts ſein kann, als nur die Vollendung, die volle Verwirklichung der erſten. Die Zeichen ſind vorhanden, der Augenblick drängt; möge nicht noch einmal, wie ſchon ſo oft geklagt worden iſt, der große Moment ein kleines Geſchlecht antreffen! —

Dies nun iſt die nächſte Wendung, welche die Reformation, ungefähr ſeit der Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts, einſchlägt. Anderthalb Jahrhunderte hindurch ſehen wir den deutſchen Geiſt, herabgedrängt von der Bahn der Reformation, nicht durch die Macht der Gegner, das politiſche Gewicht ſeiner Widerſacher, ſondern herabgedrängt durch das urewige Geſetz des Gegenſatzes, daſſelbe Geſetz, welches keine Frucht reifen läßt, es ſei denn durch die Selbſtvernichtung der Blüthe — Anderthalb Jahrhunderte hindurch, ſage ich, ſehen wir den deutſchen Geiſt, in ſich ſelbſt zurückgezogen, gleichſam in der Irre ſchweifen. Es ſind die Wanderjahre der Nation, die ſieben und noch einmal ſieben Knechtsjahre, mit denen das deutſche Volk, gleich dem Jakob der Bibel, werben muß um die ſchöne, ihm zugelobte Braut der Freiheit. Der Fortſchritt iſt ihm gehemmt: Theils alſo, in eigenſinniger Selbſtgefälligkeit, wühlt er ſich in die Tiefe dogmatiſcher Spitzfindigkeiten, er verpufft die Kraft, die er noch eben bereit war, auf die Wahlſtatt der Geſchichte, zu rühmlichem Kampf, zu tragen, in erbärmlichen theologiſchen Klopffechtereien — Theils dehnt er ſich in die Breite aus, indem er durch eine wüſte encyklopädiſche Gelehrſamkeit, eine unruhige, unfruchtbare Vielwiſſerei ſeine innerliche Oede vor ſich ſelber zu verbergen ſucht. Auch jenes Band der Begeiſterung und des gemeinſamen vaterländiſchen Intereſſes, das eine kurze Zeit hindurch die geſpaltene Nation verbinden zu wollen ſchien, löſt ſich noch einmal auf; wie vor der Reformation die Geiſtlichen, die Ritter, die Städte, ſo treten jetzt wiederum die Geiſtlichen,

die Gelehrten, die Höfe ſich gegenüber und reißen, je nach ihrem Vermögen und der Gunſt der Umſtände, die Leitung der Zeit in elender Eigenſucht an ſich.

Auch die Literatur, insbeſondere das deutſche Theater, hat dieſen Durchgang in derſelben Weiſe zurücklegen müſſen. Wie dem Leben ſelbſt, ſo geht auch der Dichtung der nationale Inhalt verloren; wie das Volk ſelbſt, muß auch die Literatur, muß auch die Bühne Dienſte thun bei den Fremden und das Joch der Ausländer ertragen; auch hier endlich kehrt jene Geſondertheit der literariſchen, ſpeciell der dramatiſchen Kreiſe, die wir ſo eben in den Anfängen des Hans Sachſiſchen Theaters aufgehoben ſahen, noch einmal zurück: als geiſtliches- und Schuldrama, als gelehrtes, endlich als höfiſches Drama. —

Dies, in flüchtigem Ueberblick, das Entwicklungsgeſetz des deutſchen Theaters vom Ausgang des ſechzehnten bis in das erſte Drittheil des achtzehnten Jahrhunderts. Wir haben nun, bevor wir uns zur Ausführung dieſer allgemeinſten Skizze wenden, für heute noch einige Ereigniſſe des ſechzehnten Jahrhunderts ſelbſt nachzuholen.

Das ſechzehnte Jahrhundert, oder genauer beſtimmt, die letztere Hälfte deſſelben, vom Tode des Hans Sachs an, wird, analog der Zerſetzung und allmäligen Fixirung der theologiſchen und politiſchen Elemente, welche in dieſer Zeit vor ſich geht, durch ein gewiſſes Schwanken zwiſchen der reformatoriſch volksthümlichen und der hereindringenden abſtracten, wenn ich ſo ſagen darf: experimentirenden, ſchulmeiſterlichen Literatur bezeichnet. Es fehlt nicht an einzelnen Männern, welche, in einzelnen Stücken wenigſtens, an der volksthümlich lebendigen Manier des Hans Sachs feſtzuhalten ſuchen. Doch hat Keiner von ihnen es irgend zu einer erheblichen Geſtalt, einer eigenthümlichen literariſchen Perſönlichkeit gebracht: weshalb ich Bedenken trage, Ihr Gedächtniß mit Namen zu beſchweren, welche eben nichts ſind als Namen.

Nur mit einem einzigen Manne muß ich darin eine Ausnahme machen: einem Manne, der in der That der einzige Nachfolger des Hans Sachs genannt zu werden verdient und der überdies mit dieſem ſeinem Vorbilde auch darin Aehnlichkeit hat, daß er ſeine Bedeutung weit weniger ſeinem eigentlichen Talent, als der Gunſt ſeiner Zeit zu

danken hat. Dieſer Mann iſt Jakob Ayrer, der, wie Hans Sachs am Anfang, ſo dieſer am Schluß des ſechzehnten Jahrhunderts ſteht: ein Nürnberger, wie Hans Sachs, wie Roſenblüt, wie Folz. An Fruchtbarkeit ſteht er dem Hans Sachs nach: wiewohl dreißig Komödien und Tragödien, ſechs und dreißig Faſtnacht- und Poſſenſpiele, welche 1618 nach Ayrers Tode in einem großen Foliobande erſchienen, nicht zu rechnen vierzig Schau- und Trauerſpiele, welche ungedruckt geblieben oder ſonſt abhanden gekommen, immerhin ein ganz artiges Contingent bilden — und jedenfalls bei Weitem mehr, als man einem heutigen Dramatiker zumuthen oder auch nur geſtatten möchte. — In der Kunſt der Compoſition dagegen mag er ihn übertreffen; wenn bei Hans Sachs die Stücke zumeiſt bloß noch in aneinandergereihten Scenen beſtehen, ohne dramatiſchen Mittelpunkt und Zuſammenhang, ſo wird dem Ayrer nachgerühmt, daß er allerdings ſchon eine Art von Intrigue zu entwerfen, einen eigentlichen dramatiſchen Knoten zu ſchürzen und aufzulöſen weiß. Es würde ſchwer fallen, zu entſcheiden, wie viel hievon auf Rechnung ſeines perſönlichen Talentes kommt, oder wie viel auf die Fortſchritte, welche wir der dramatiſchen Technik in den zwei bis drei, nach anderer Annahme ſogar fünf bis ſechs Decennien, welche zwiſchen Hans Sachs und ihm in der Mitte liegen, wohl werden zugeſtehen müſſen — oder endlich wie viel (doch jedenfalls dieſer das Meiſte) jener Gunſt des Zufalls, welche, wie ſie Hans Sachs zum unmittelbaren Zeitgenoſſen der Reformation, zum naiven Schüler der Griechen und Römer hatte werden laſſen, ſo Ayrer zum Zeitgenoſſen der ſogenannten engliſchen Komödianten machte.

Die Erwähnung dieſer engliſchen Komödianten nöthigt uns, nachdem wir das Theater bisher hauptſächlich nur von Seiten der dramatiſchen Literatur ins Auge gefaßt haben, nunmehr auch einen Blick zu werfen auf die Geſchichte der Aufführungen. Daß die älteſten theatraliſchen Spiele, die Myſterien, Anfangs von Geiſtlichen, dann in Gemeinſchaft von Geiſtlichen und Laien, vielleicht auch von gewerbmäßig umherziehenden Gauklern dargeſtellt, ingleichen daß die bürgerlichen Faſtnachtſpiele von jungen Bürgersſöhnen und überhaupt von jungen luſtigen Geſellen aufgeführt wurden — dies Alles iſt bereits in den früheren

Vorleſungen ausführlich berichtet worden. Ein neues Element tritt erſt hinzu, als das Drama, mit dem früheſten Beginn der Reformation, in die Hände der Humaniſten kommt. Hier ſind es Theils die gelehrten Verfaſſer ſelbſt, Theils und hauptſächlich ihre junge wißbegierige Zuhörerſchaft, welche ſich den Aufführungen unterzog. Wie nun im Lauf und namentlich gegen Ausgang des ſechzehnten Jahrhunderts dieſe gelehrten Spiele als akademiſche und Schulkomödien förmlich ſtändig wurden und der Mehrzahl nach in einer gewiſſen regelmäßigen Reihe wiederkehrten: ſo bildete ſich in Folge deſſen aus dieſen jungen Acteurs ein gewiſſer Stock ſtändiger Schauſpieler, es bildeten ſich gewiſſe Geſellſchaften oder, wie man ſie in jener Zeit hieß, Banden, die ſich zur Aufführung — anfänglich vielleicht nur eines beſtimmten einzelnen Stückes, bald mehrer, bald zu gewerbmäßiger Ausübung ihrer jungen Kunſt überhaupt verbanden. Auch werden ohne Zweifel hier wiederum jene Gaukler und Taſchenſpieler, die uns bereits mehrfach in ähnlicher Verbindung begegneten, nicht ohne Einfluß und Mitwirkung geweſen ſein. Die früheſten nachweisbaren Spuren dieſes eigentlichen Schauſpielerweſens ſtammen aus der zweiten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts, aus einer Zeit alſo, wo das Theater, mit Aufhebung jener lebendigen Beziehungen, die es bis dahin mit dem nationalen Leben verbunden hatte, ſich nothwendig auch als ein eigenes, ſelbſtändiges Inſtitut von der Geſammtheit der übrigen Zuſtände loslöſen mußte: ein Uebergang, mit dem auch die Bildung eines eigenen gewerbmäßigen Schauſpielerſtandes ohne Weiteres nothwendig geworden war. Schon in den ſechziger Jahren, bei den Aufführungen, welche damals zu Wien in dem „Bürgerzeughaus“ Statt fanden, ſcheinen fremde zünftige Schauſpieler mitgewirkt zu haben; doch will ich dieſe Vermuthung nicht vertreten, da die Worte, auf die ſich dieſelbe ſtützt, allerdings auch eine andere Auslegung zulaſſen. Mit völliger Gewißheit dagegen wird aus dem Jahre 1593 von einem gewiſſen Hans Pfiſter und einer „erbaren Geſellſchaft“ in Tübingen gemeldet, welche ſelbſt von ſich ausſagen, daß ſie ſchon mehre deutſche Komödien gehalten und jedesmal vom Magiſtrat der Stadt Unterſtützung an Kleidern und Kleinodien empfangen hätten. Ebenſo gruppiren ſich um einen Buchbinder Pfeilſchmidt in

Corbach (und ein Buchbinder galt dazumal wohl für einen halben Literaten) Burſche und Geſellen, ebenſo um einen Steinmetzen in Heidelberg Studenten und Bürger. So ferner ſind aus derſelben Zeit, oder doch nur wenige Jahre ſpäter, die Namen eines Herrn von Sonnenhammer, angeblich eines gekrönten Poeten, ſowie eines gewiſſen Karl Treu als der erſten Principale der erſten herumziehenden Truppen aufbewahrt; ſo wird dem Herzog Heinrich Julius von Braunſchweig, der ſogar perſönlich unter den Komödiendichtern dieſer Zeit figurirt, nachgerühmt, daß er bereits im Jahre 1605 eine eigene ſtehende Truppe gehalten habe: das früheſte Beiſpiel jedenfalls eines Hoftheaters, welches die Geſchichte unſrer Bühne kennt; ſo endlich werden uns auch dieſe engliſchen Komödianten genannt.

Das erſte Auftreten derſelben iſt nicht völlig nachweisbar; ſichere Anzeichen jedoch berechtigen zu der Annahme, daß ſie zum Wenigſten ſchon vor dem Jahre 1595 in Deutſchland bekannt geweſen, ja vielleicht, wenn anders bei den vorhin erwähnten Wiener Darſtellungen aus den ſechziger Jahren überhaupt gewerbmäßige Schauſpieler beſchäftigt waren, ſo dürfen wir ſchon hier an engliſche Komödianten denken. In den erſten Jahrzehnten des ſiebzehnten Jahrhunderts waren ſie ſchon völlig eingebürgert; als um 1615 Junker Hans von Stockfiſch, gleichfalls einer der älteſten bekannten Principale, vom brandenburgiſchen Hofe den Auftrag erhielt, eine „Compagnie Komödianten“ anzuwerben, ward ausdrücklich hinzugeſetzt „Komödianten aus England und Niederland.“ Bis wie lange ſie ſich in der Gunſt des Publikums erhalten, iſt gleichfalls nicht genau zu beſtimmen. Doch prunkte noch 1659 ein gewiſſer Joſeph Jori, als er in Wien Theater hielt, mit dem Titel eines „Engliſchen“ (und Churfürſtlich Heidelbergiſchen) Komödianten; die Firma muß alſodoch auch damals noch etwas Empfehlendes gehabt haben.

Aber wie ſtand es nun mit dieſen Komödianten ſelbſt? woher, aus welchem Grunde, in welchem Sinne nannten ſie ſich engliſche? und was haben wir uns überhaupt bei der ganzen Erſcheinung zu denken? Die Wahrheit zu ſagen, ſo fehlt es, um auf dieſe Fragen eine runde, entſcheidende Antwort zu geben, an hinlänglichen hiſtoriſchen Ueberlieferungen; was uns in dieſer Hinſicht aufbewahrt iſt, reicht eben nur

hin, Vermuthungen und Hypotheſen daran zu knüpfen: und das iſt denn auch reichlich geſchehen. Zwar daß ſie urſprünglich aus England ſtammen, auch daß ſie nach Deutſchland auf dem Wege durch die Niederlande gekommen (weshalb ſie auch nicht ſelten, mit gemeinſamem Titel, als engliſch niederländiſche Komödianten erwähnt werden), endlich daß ihre Stücke, vielleicht auch ihre Darſtellungsweiſe dem engliſchen Theater, das eben damals in ſeiner herrlichſten Blüthe ſtand, entlehnt und nachgebildet waren, darin ſtimmen alle Anſichten überein. Aber während die Einen die Behauptung aufſtellen, es ſeien, zu Anfang wenigſtens, Nationalengländer geweſen und die Darſtellungen ſelbſt hätten in engliſcher Sprache Statt gefunden, wobei man ſich auf die damalige Verbreitung dieſer Sprache beſonders an den kleinen Höfen, ſowie in den Handelsſtädten Norddeutſchlands beruft, in Betreff des großen Publikums aber auf die lebhaften Geberden, die brillanten Koſtüme, die Trompeten, Glocken, Kanonen ꝛc. verweiſt, woran dieſe Stücke bereits ſehr reich ſind und die, ſetzt man hinzu, ein ſo naives Publikum, wie das deutſche damals war, ſchon für ſich allein, auch ohne Verſtändniß der Sprache zu unterhalten im Stande waren: ſo dagegen begnügen Andere ſich, an die zahlreichen Deutſchen zu erinnern, welche damals, in Folge der Handelsverbindungen, in England, ganz beſonders in London lebten; dergleichen nun, junge Leute etwa von den Comtoirs der Hanſa, beider Sprachen mächtig und daher befähigt, die engliſchen Originale ins Deutſche zu übertragen, ſeien auch dieſe Komödianten geweſen. Es ſteht nicht zu läugnen: dieſe Anſicht, verglichen mit der erſteren, hat Vieles für ſich, beſonders die aufgeführten Stücke ſelbſt, ſo weit uns dieſelben erhalten ſind. Es exiſtirt nämlich aus dem Jahre 1620 ein ziemlich umfangreiches Theaterwerk, betitelt: „Engliſche Comedien und Tragedien, das iſt ſehr ſchöne herrliche und auserleſene geiſtliche und weltliche Comedi und Tragedi mit dem Pickelhering, welche wegen ihrer artigen Inventionen, kurzweiliger auch theils wahrhafftiger Geſchicht halben, von den Engelländern in Deutſchland, an Königlichen, Chur- und Fürſtlichen Höfen auch in vornehmen Reichs- See- und Handelsſtädten ſeynd agirt und gehalten worden, und zuvor nie in Druck außgangen. Anjetzo allen der Comedi und Tragedi Liebhabern,

und Andern zu lieb und gefallen, dergeſtalt in offenen Druck gegeben, daß ſie gar leicht daraus ſpielweiß wiederum angerichtet, und zur Ergötzlichkeit und Erquikkung des Gemüths gehalten werden können." Wir finden darin wenn auch nicht das vollſtändige Repertoire der engliſchen Komödianten, ſo doch ohne Zweifel den hauptſächlichſten, den beliebteſten Theil deſſelben, die Modeſtücke, ſo zu ſagen, der Zeit. Es ſind durchgängig Ueberſetzungen und Bearbeitungen aus dem Engliſchen, ſämmtlich, wie es ſcheint, aus der Zeit vor Shakeſpeare, wenigſtens vor deſſen reifer und vollendeter Periode. Und zwar (worauf es uns hier vornämlich ankommt) ſind dieſe Bearbeitungen ſämmtlich von der Art, daß wir ſie uns gar wohl unter den Händen von Leuten, die nichts weniger als Literaten, entſtanden denken dürfen; ſie ſind, eine ſehr beachtenswerthe Neuerung! der Mehrzahl nach in Proſa abgefaßt, ohne eine Spur künſtleriſcher Ausführung, ſichtbar nur für einen nächſten praktiſchen Zweck gearbeitet. — Damit freilich iſt eine dritte Anſicht noch keineswegs ausgeſchloſſen: dieſe nämlich, daß unternehmende Theaterprincipale in Deutſchland, angelockt durch den Ruhm der damaligen engliſchen, als der erſten Bühne der Welt, ſich bloß die Stücke aus England gleichviel ob geholt oder kommen laſſen, um ſie demnächſt für ihr Bedürfniß zu überſetzen und zurechtzuſtutzen: ſo daß alſo die engliſchen Komödianten ihren Namen lediglich von den Stücken hätten, welche ſie zur Aufführung gebracht. Eine vierte Anſicht endlich wäre, die ganze Benennung als einen Modenamen der Zeit zu betrachten, der die Bedeutung, welche er etwa zu Anfang einmal gehabt, im Lauf der Jahre völlig verloren: wie man ja auch heutzutage von engliſchen Reitern, ſpaniſchen Springern 2c. ſpricht, ohne damit im Geringſten behaupten zu wollen, daß dieſe Kunſtreiter, dieſe Seilſpringer wirklich auch nur das Allermindeſte mit England oder Spanien zu ſchaffen hätten. Der Name ſtellte ſich nach dieſer Auslegung als ein Collectivname für alle Schauſpielerbanden jener Zeit dar, gleichviel, ob ſie ihre Stücke aus England entlehnt oder nicht: es war eben eine Modeſirma, ein Stichwort der Zeit — gerade wie wir ja auch heutigen Tages Manches als engliſche Waare kaufen, obſchon wir ſelbſt wiſſen, daß es England niemals geſehen hat, bloß weil die Mode es ſo verlangt.

Wie es ſich indeß mit dieſen verſchiedenen Anſichten nun auch verhalte (und vielleicht, ja höchſt wahrſcheinlich liegt das Richtige in allen vieren zerſtreut): ſo viel iſt immer gewiß, daß auch ſchon dieſe dürftigen Vorläufer des engliſchen Drama, welche durch die erwähnten Komödianten nach Deutſchland verpflanzt wurden, allem demjenigen, was das deutſche Theater bisher aus ſich ſelbſt hervorgebracht hatte, an eigentlicher dramatiſcher Kraft, an Bühnenwirkſamkeit und theatraliſchem Leben unendlich überlegen waren. Namentlich was den deutſchen Stücken dieſer Zeit durchgehends mangelt: Stärke der Leidenſchaften, Mannigfaltigkeit der Charaktere, Verſtändniß und glückliche Ausführung tragiſcher Situationen, überhaupt alles Ergreifende, Erſchütternde, Grauſenhafte iſt in dieſen engliſchen Stücken reichlich, vielleicht nur zu reichlich vorhanden — und ſind ſie eben dadurch von erheblichſtem Einfluß auf unſer eigenes Theater geworden.

Und zwar zunächſt, zu dem wir jetzt ſchließlich zurückkehren, auf Jakob Ayrer. Ja es iſt dies, wie ich bereits oben andeutete, recht eigentlich das Charakteriſtiſche dieſes Dichters und dasjenige, wodurch er ſich von Hans Sachs am Weſentlichſten unterſcheidet: dort, bei Hans Sachs, eine überaus milde, verſöhnliche, kindlich gemüthliche Weltanſchauung; hier, bei Ayrer, im Wiederſchein dieſer bluttriefenden engliſchen Stücke, vielleicht auch in einer Art Vorgefühl jenes dreißigjährigen fürchterlichen Krieges, der gleich darauf Deutſchland verheeren und die Herzen des Volkes auf lange in Roheit und Barbarei verſenken ſollte — hier, ſage ich, bei Ayrer, eine unleugbare Roheit, um nicht zu ſagen Beſtialität der Empfindungen, eine unverkennbare Luſt an Blut und Gräuel und Schandgeſchichten aller Art — nicht in jener naiven holzſchnittmäßigen Weiſe, wie dergleichen Ungeheuerſtes wohl auch bei Hans Sachs auf die Bühne kommt: ſondern ſchon mit einer gewiſſen innerlichen Vertiefung, mit einer Art von Pathos und brennender, blutgieriger Leidenſchaft. Immerhin iſt dabei zuzugeſtehen, daß auch in dieſer Ausſchweifung, wenn ſchon kein äſthetiſcher Gewinn für Ayrer ſelbſt, ſo doch jedenfalls ein Gewinn für unſre Schaubühne im Allgemeinen lag, inſofern es nämlich dieſer, bei ihrem bisherigen Mangel an großen und ſtarken Affecten, der Einförmigkeit und Nüchternheit ihrer Dar-

ſtellungen, immerhin nicht ſchaden konnte, auch einmal im Gegentheil ſogar auszuſchweifen, auf die Gefahr hin, den Farbentopf, deſſen ſie ſich bisher nur allzuſparſam bedient, zur Abwechslung auch einmal umzuwerfen. —

Doch konnten dieſe und andere Anregungen, welche das deutſche Theater von dem Muſter des engliſchen in dieſer Zeit etwa haben mochte, fürs Erſte zu keiner Reife gelangen. Ayrer, wie ich ſchon bemerkte, bildet den Schluß der populären Theaterdichter. Unmittelbar nach ſeinem Tode bricht der dreißigjährige Krieg herein, auf lange Zeit jeden Ueberreſt volksthümlichen Lebens, volksthümlicher Bühne vernichtend. Wie die Wellen ſich endlich wieder zu verlaufen anfangen, iſt die ganze Zeit, die ganze Welt eine andere geworden: die letzten Reſte nationalen Lebens ſind zerſplittert und es beginnt ſtatt deſſen jene höfiſch gelehrte, fremdländiſche, antinationale Epoche, jene Epoche der Knechtſchaft und der Selbſterniedrigung, die ich Ihnen vorhin bereits angekündigt — und die nun auch das deutſche Theater auf lange Zeit in ihre Bahnen zwingt.

Anmerkungen.

Zu pag. 77: Hans Sachs. Geb. d. 5. Nov. 1494, ſt. d. 19. Januar 1576; vgl. die ſo fleißige wie geſchmackloſe Lebensbeſchreibung von Sal. Raniſch, Altbg. 1765. Von ſeinen ſämmtlichen Werken erſchien die erſte, noch von ihm ſelbſt veranſtaltete Ausgabe zu Augsburg bei Georg Willer, gedruckt zu Nürnberg durch Chriſtoph Heußler, von 1558 bis 1561, in drei Folianten; ſie wurde 1589 bis 1591 neu aufgelegt. Zehn Jahre ſpäter, von 1571 bis 1579, erſchien zu Nürnberg, bei Joachim Lochner, eine zweite, vermehrte Ausgabe in fünf Folianten. Die verbreitetſte Ausgabe endlich (obwohl auch ſie noch ſelten genug iſt) lieferte Chriſtoph Krauſe, Buchdrucker in Kempten, in fünf ſtarken Quartbänden, von 1612 bis 1616. Ueber den neueren Verſuchen hat ſammt und ſonders, ſo enthuſiaſtiſch dieſelben zum Theil auch voraus verkündigt und begonnen wurden, ein eigenthümlicher Unſtern geſchwebt; ſie ſind, mit Ausnahme der, von vorn herein auf die engſten Grenzen berechneten „Auswahl" von Joh. Ad. Götz (in vier Bändchen, Nürnberg 1829—30), ſämmtlich unvollendet geblieben. Mit den dramat. Werken ausſchließlich beſchäftigt ſich der dritte und letzte Band der (gleichfalls unvollendeten) Büſching'ſchen Ausgabe, auch einzeln als „Altdeutſche Schaubühne des Haus Sachs" erſchienen, Nürnberg 1824. Ein vollſtändiges Verzeichniß derſelben, nach der Kemptner Ausgabe ſ. bei Kehrein I, 98—107. Tieck im Deutſch. Theater, I, 17—164 hat eine ziemlich reiche Aus-

wahl (der böß Rauch, p. 18; das Narrenſchneyden, p. 29, beides Faſtnachtſchwänke; ferner Wettſtreit zwiſchen Pallas und Venus, p. 42; von dem reichen ſterbenden Menſchen, der Hecaſtus genannt, p. 64; die vngeleichen Kinder Eue, p. 105; die vertrieben Keyſerin mit den zweyen verlorenen Söhnen, p. 134, ſämmtlich Komödien) mitgetheilt. Auch in der Götz'ſchen Auswahl iſt die dramatiſche Seite vornämlich bedacht: Wie der Teuffel ein alt Weib nam, I, 197; Comedi vom Eſopus, ebendaſ. 220; Faſtnachtſpiel von einem böſen Weib, II, 119; Comedia von Karg und Mild, ebendaſ. 144; Tragedia vom Fall Adams, ebendaſ. 166; ferner im dritten Band, p. 97 das Faßnachtſpiel vom Ketzermeiſter, p. 114 die Comedi vom alten reichen Burger; endlich im vierten p. 97 ein Spiel, wie Gott der Herr Adam vnd Eua jre Kinder ſegnet, p. 117 ein Faßnacht Spiel mit Vier Perſonen, Nemlich: Ein Richter, Ein Buler, Ein Spieler, vnd Ein Trincker. — Ein einzelner Abdruck endlich der „Schönen Tragedi von Sechs ſtreitbaren Kempffern zu Rom, vnter dem König Thullus Hoſtilius und der Statt Alban" ꝛc. findet ſich bei Schlager a. a. O. 409—442; vgl. ebendaſ. p. 212 ſgg. — Nachſtehende Proben, die allerdings, ſchon aus Rückſicht auf den hier vergönnten Raum, nicht anders als höchſt fragmentariſch ausfallen konnten, mögen den Leſer zu weiterer Bekanntſchaft unſers trefflichen Dichters einladen.

Und zwar, um mit dem Schwächſten anzufangen, als Probe ſeines tragiſchen Stils wählen wir eine Scene aus den bereits erwähnten Sechs Kempffern, welche nämlich nichts Anderes ſind als die bekannte Geſchichte von den Horatiern und Curiatiern. Ich wähle die Scene, wo der als Sieger heimgekehrte Bruder mit der über den Tod ihres Geliebten verzweiſelnden Schweſter zuſammentrifft, alſo die eigentliche tragiſche Wendung des Stückes (bei Schlager, p. 429 fgg.):

Actus der drit.

Die Junckfraw Horatij Tochter Kombt, wind ir Hend, raufft ir haar vnd ſpricht:

Ach Gott meines großen hertzen Leidts
O deins traurig Ellenden Abſcheids
Du allerliebſter Breutgam mein
Soll ich dein nun beraubet ſein.
O wie iſt dein Angeſicht erblichen,
Wie ſind deine krefft von dir gewichen
Die allſo kün vnd mannlich Waren
Iſt dein Geiſt ſchon von dir ausgefaren,
Von meiner Brüder ſcharpffen Waffen
Die Göter wollen ſie noch ſtraffen
Vnnden in den Vorhof der Höll
Mit ewing leidt vnd Vngeſell.

Sie ſitzt zu ihm nieder, nimbt ſein Haubt auff ir Schoß vnd wiſcht ſein Angeſicht vnd weinet:

Indem kombt ir Bruder Horatius vnd ſpricht:

Nun kom ich her auf den Kampffplaz
Weil ich erlegt der Feinde drey,
Wil ich die Verwundeten beſchawen
Vnd in ir Schilt Vnd harniſch nemen.
Vnnd daß Opffern in Tömis Tempel
Den andern Römern zum Exempl
Daß ſie nach Rhumb vnd Ehre trachten
Ehr höher als ir Leben achten.

Er ſpricht zu der Schweſteri

Schweſter was machſtu auf dem Plan.

Die Jungfrau ſagt:

Ich hab geſucht mein Breutigam
Den ich hab leider funden Todt
Berunnen in ſein biute Rock
Wollt Gott daß er noch wer bei Leben.

Horatius der jung Römiſch Kempſſer ſagt:

Daſſelb wer Rom der Stat nit eben
Die durch mich hat frey Vberwunden
Jr ſeindt zu dienſtbarkeit hat bunden
Die Jnn ir landt Verderbet haben.

Die Jungfraw ſpricht:

Wolt Gott es weren halb begreben
Die Römer ſo auff Erden leben
Daß nur der, der mir iſt gegeben,
Noch Lebet, wer mein freund vnd wun,
O wee, O wee, was ſoll ich thun
Nu kan ich nit mer frölich wern.

Horatius der Jüngere ſpricht:

Schweſter thut dich denn nit beſchwern
Auch deiner beiden Bruder Todt
Die auch in derem Blute roth
Da Ligen gar kleglich verſchiden
Vnd haben Jrn Todt erlitten
Von wegen Rom gemeiner Stat.

Die Jungfraw ſpricht:

Daſſelb mir nit zu Hertzen gath
Jr Jamert mich Zu diſer ſtund
Vil weniger denn Zwee Todter Hund
Lebet der noch dem ich mein Hertz
Ergeben hab zu Freud vnd Schertz
Vnnd wer gleich todt mein gantz Geſchlecht
Vnnd wern gleich all Leib aige Knecht
All burger der gantzen Stat Rom.

Horatius der Jüngere ſagt:

Ach Schweſter der Red dich beſcham
Jch mein du ſeiſt komen von ſinnen,
Meinſtu werſt kein man mer finden
Beweinſt das Rom die ganze Stat
Ein herzliche Frolockung hat.
Mein Liebe Schweſter thu es nicht.

Die Jungkfraw ſpricht:

Du Schelm, Mörder vnd böſzwicht
Jch glaub daß du in haſt erſchlagen
Das will ich allen Göttern kiagen
Auff das ſie rechen ſeinen Todt
Rom die Stat wöll auch plagen Gott
Vnnd all die ſeins todts ſchuldig ſein.

Horatius der Jüngere ſpricht:

Jch merk häſt nur den Preutigam dein
Ob Rom gleich wer Zu grunt Zerſtört
Vnnd alles dein Geſchlecht ermördt
Vnnd all Römer Leibaigen Knecht
Wer hat erhört ſo groß Vnrecht
Vor Mehr von eim Römiſchen blut
Du biſt nit werd vnd auch nit gut
Daß du fürbaß zu Rom ſollt Leben
Deß wil ich dir dein Lohn auch geben
Weil du ſchmeheſt die Römiſch Ehr
Daß du gen Rom kompſt nimmermehr.

Horatius

Zuckt ſein Schwerd, erſticht ſein Schweſter. Schreit.

Du böſzwicht wiltu mich erſtechen
Das werden die Götter an dir rechen.
O Morttio, O Morttio
Helfft von dem Mörder mir Allſo
Ach wee, Weh mir, ach Weh wee mir
Ach hertz Lieb nun ſtirb ich bei dir
Vnnd komb Todt zu dir in die Erdt
Der du mein Lebent haſt begeert.

u. ſ. w.

*

Sodann eine kurze Probe von dem Ton ſeiner geiſtlichen Stücke, aus der „Tragedia von der Schöpffung, Fall vnd Außtreibung Ade, auß dem Paradeiß. Hat XI Perſonen, vnd III Actus," aus dem zweiten Act, die Scene des Sündenfalls (Götz, II, 192 fgg):

Eua die kompt, redt wider ſich ſelber, vnd ſpricht:

O ich kann je erwarten kaum
Bis daß ich komb zu dieſem Banm
Wie iſt mein gmüt ſo gar verkert
Die Schlang hat mein begier gemehrt.

Sie bricht ein Apffel ab, beyſt drein, vnd ſpricht:

Ich muß ein Apffel herab brechen
Ach Gott wer mag gentzlich außſprechen
Die ſüſſe dieſer edeln Frucht
Das ich die nicht lengſt hab verſucht
Ich ſich doch woll ich ſtirb nicht drumb
Bald ich zu meinem Manne kumb
Wil ich jhm auch zu eſſen geben
Schaw da kompt er im Garten eben.

Adam kompt vnd ſpricht:

Mein liebes Weib was machſtu hie
Lang biſtu außgeweſen je

Eua ſpricht:

Ich bin doch dein hertzlieber Mann
Ich bit dich ſchaw den Baumen an
Der hat die aller ſüßten Frucht
Dergleich du vor nie haſt verſucht
Ich bitt du wollſt auch koſten ihn

Sie beut jhm den apffel, vnd ſpricht:

Haſtu mich lieb ſo nim jn hin
Er ſchmeckt ſo vberluſtig wol

Adam ſtöſt jr den apffel hindan, vnnd ſpricht:

Was ſagſt Weib, biſtu worden toll
Weiſt nicht die Frucht vns Gott verbott
Zu eſſen bey dem ewing Todt
Vnd heiſt du mich jetzt ſelber eſſen

Eua ſpricht:

Ey nichts, ich hab doch ſelber geſſen
Vnd bin doch dennoch nicht geſtorben
Sonder hab groß Weißheit erworben
Iß ſo wirſtu Gott auch gleich werden

Adam ſpricht:

Wer gab dir dieſen rath auff Erden.

Eua ſpricht:

Das hat gethan die trewe Schlang
Mein Mann iß auch ſaum dich nit lang
Er wird dir auch bekummen wol

Sie reicht jm den Apffel wieder, Adam nimpt jn vnd ſpricht:

Wen ich den Apffel eſſen ſol
So iß ich jn nur durch dein bitt
Von mir ſelbs eß ich jn gar nit

Adam beiſt in den Apffel, Eua die ſpricht:

Iß an du darffſt dich nicht beſorgen
Groß krafft im Apffel iſt verborgen
Der du von ſtund an wirſt empfinnen
In deinem Leib auſſen vnd jnnen

Adam ſpricht kleglich:

O wie iſt mein gemüt verwandelt
O Weib du haſt übel gehandelt
Wee daß ich hab gefolget dir
Jetzt ſeh ich erſt daß beide wir

Sind gannz nacket vnd darzu bloß
Wir haben vns verſündet groß
Das wir brachen Gottes Gebott
Darumb wird vns hart ſtraffen Gott
Der gröſte Jammer hat vns troffen
Auff kein Erlöſung iſt zu hoffen
Nun werden wir ellender weiß
Getrieben aus dem Paradeiß
Von wegen kleiner wolluſt ſchnöd
O wie bin ich geweſt ſo blöd
Das ich dir volgt der übelthat
Mein todt ſchon angefangen hat
Wann ich werd hart in meim gewiſſen
Gemertert, quelet vnd gebiſſen
Ich ſah ſchon an ewig zu ſterben
Weil ich kein gnad wiß zu erwerben

ꝛc. ꝛc.

*

Ferner aus der „Comedi Von dem reichen ſterbenden menſchen, der Heraſtus genannt, hat neunzehn Perſonen vnd V. Artus zu Spielen," aus dem Anfang (Tieck I, 64; über die merkwürdigen Zuſammenhänge dieſer, wie Tieck ſie treffend bezeichnet, Moralität mit ähnlichen engliſchen ꝛc. Stücken ſ. denſelben in der Vorr. p. XIII ſgg. ſowie Gervinus II, 363):

Heraſtus der reich Mann gehet ein, ſetzt ſich vnd ſpricht.

Ich glaub das kein glückhaffter Mann
Auff Erd ſey, der mir gleichen kan,
Wann mir felt nichts an gut noch Leib,
Ich hab ein ſchön vnd freundlichs Weib,
Ein groß Hausgſind vnd dapffer Söhn,
Mein Döchter die ſind zart vnd ſchön,
Die ſchönſten Heuſer in der Statt,
Darinn den köſtlichſten Haußrat,
Groß Schätz von Kleinoten vnd Gelt,
Auff dem Land Dörffer Vieh vnd Feldt,
Schlöſſer vnd Sitz an manchem endt,
Von den ich auffheb Zinß vnd Rendt;
Darum leb mein liebe Seel von allen
Güttern nach deinem wolgefallen
Vnd für ein freudenreiches leben,
Thu faſt in allem wolluſt ſchweben
Mit gutn Geſellen Nacht vnd tag,
Ker dich nit an der Pfaffen ſag,
Die ſprechen, das wir nach dem leben
Des Guts halb müſſen Rechnung geben;
Das ich doch alles halt für Lügen,
Des wölln wir ſchlemmrn weil wir mügen.
Jetzt geh ich zu meim Freundt Demon,
Das Frümal mit jm zeren than:
Ghe, Knecht vnd heiß mir auß dem Hauß
Mein Frawen bald kommen herauß.

Epicuria das Weib kompt vnd ſpricht:

Mein Mann, warumb ruffſtu mir jtz
Rauß an Lufft vnd der Sonnen hitz?
Kanſtu mirs in dem Hauß nit ſagrn?

Der reich Mann.

Du ſchöne Ros, was thuſtu klagen?,
Drck drin Haupt mit eim ſchleyrr zu.

Epiruria.

Laß ab dein ſpott; ſag, was wiltu
Daß du mich rauß beruffen haſt?

Hrraſtus.

Da wil ich jetzund gehn zu Gaſt
Zu Demonem meim guten Freundt,
Du aber richt uns zu auff heint
Ein köſtlich Mal auffs allerbeſt,
Wann ich wirdt haben ehrlich Geſt,
Auff das wir jns rrbirten wol

Das Weib.

Mein lieber Haußwirt, ſag, vnd ſol
Ich, ein news widerkochen heint
Weil nechten vberblieben ſeint
Speiß, genugſam heint noch auf zwen tiſch?

Hecaſtus.

Hörſt nit? gehe hin! koch lauter friſch!
Wer wil dein vberbleibling eſſen?
Wie iſt dein Kargheit ſo vermeſſen?
Vnd das dich auch der viit muß ſchütten!

Das Weib.

Ey, vor dem wöll uns Gott behüten!
Zürn nicht, mein Mann, bedenk doch daß,
Was der Prediger ſagen was,
Am Jüngſten tag rechnung zu geben,
Was wir alhie in dieſem leben
Etwan ſo vnnützlich verzern.

Der reich Mann.

Die Pfaffen thun nur ſollichs lern
Vnd trowen vns mit ſolchen Dingen,
Darmit ſie das Gelt von vns bringen,
Als weren wir Mörder vnd Heiden,
Den ſolche taewort ſind beſcheiden:
Wir ſind gut Chriſten vnd Hören predig,
Geben Almuſen vnd ſind ledig,
Darumb fürcht dir nicht vberall,
Richt vns zu ein köſtlich Nachtmal.
Jetzund gehe ich dochin zu dem
Meim guten freundt, du weiſt wol wem,
Wil bei jm biß zu abend bieiben,
Vnd mit kurtzweil den tag vertreiben,
Du, ſag gar niemand wo ich bin.

Die Fraw.

Ich wil es thun, geh du nur hin.

Der reiche Mann.

Penocite, komb vnd geh mit mir.

Penocitus der Knecht ſpricht:

Ja Herr, ich will nach tretten dir.

Der Herr gehet mit dem Knecht ab.

Die Fraw ſchreit:

Datre, Datre, komb rauß zu mir!

Datrus der Koch kombt, vnd ſpricht:

Hie bin ich, Fraw was wollet jr?

Die Fraw.

Da, nimb den Korb vnd darmit lauff
Hin vnter die Fleiſchbank vnd kauff
Vmb die zween ſchilling auf das beſt,
Der Herr will aber haben Geſt.

Der Koch.

Ja woll! zween Schilling flecken nicht.

Die Fraw.

Du haſt gnug du arger Bößwicht.

Der Koch.

Nein fürwar, doch gib ich ein raht
Wir wollen heint zu Abend ſpat
Das nechtig kalt Bratens dargegen
Vnter das warm friſch Brates legen,
Das wir deſt ringer kommen auß.

Die Fraw.

Ja, thus, ich will gehn in das Hauß
Vnd all Ding verordnen beſunder.

Die Fraw geht ab.

Der Koch redt mit im ſelbs, vnd ſpricht:

Ey, ſoll nit einen nemen wunder,
Von der groſſen kargheit der Frawen,
Ich muß mir mit dem Fuchsſchwantz
hawen,
Vnd reden was ſie gerne hört,
Das ſie ſich nit gen mir empört

Der Koch gehet mit dem Korb ab.

ꝛc. ꝛc.

*

Ferner aus der „Comedia, darin die Göttin Pallas die Tugend, vnd die Göttin Venus die Wolluſt verſicht, vnd hat xij Perſonen vnd drey Actus“ die Charakteriſtik des Epikur, aus dem Anfang des zweiten Aktes. Der „Kayſer Carl,“ als „Judex“ des Streites, hat den beiden Göttinnen aufgegeben, eine jede ihre Zeugen zu bringen: in Folge deſſen Venus den Epikur bittet, Zeugniß für ſie abzulegen und ihre Sache zu verfechten (Tieck, I, 50 fgg.)

Epicurus.

Venus ich bin behilflich dir;
Aber die aufſteigenden praten
Des Moſtes vnd der Ayerfladen,
Vnd der feiſten praten durchſpicket,
Macht mich zu reden vngeſchicket;
Het ich ein trunck ſo wer mir baß.
Wer hat vnter euch ein weinglaß,
Der geb mir durſtigen zu trincken
Auff das mein dürre kel thu ſchlincken,
Ich entpfind, das meſſiger wein
Die ſin ſcherpff, es hat mir allein
Ein Buchſtab brochen, den hab ich,
Nun trinck ich wieder meſſichlich,
Ich habs geleſen offt vor allen,
Der ſpruch hat mir doch nie gefallen,
Voll becher mich erfrewen mehr;
Gebt mir die gſellen becher her,
Auff das ſie mich frey redbar machen.

Sathan gibt ihm einen Becher, vnd ſpricht:

So geuß den Becher in dein rachen,
Vnd ſpey dein zeugnuß rauß für dich.

Epicurus trinckt vnd ſpricht:

Lieben Kinder, es duncket mich
Es ſey kein Gott auff erden frey
Doch laß ichs ſein das einer ſey,
Der iſt doch aller ſorg entſchloſſen,
Aller Ding ordnung kumpt gefloſſen
An gfer, vnd alles Regiment,
Gantz alle ding verwünſchet ſend
Von der Natur enthalten wird
Die menſchen vnd himel gebiert,
Darauß volgt die vermüſchung
Ein Mutter ſey vnd vrſprung
Aller geſchöpff an allem ort.

Sathan.

Alter Meiſter, dein ſüſſe wort
Haben verdient ein guten Drunck,
Soh, lieber alter, drinck dir genunck,
Vnd leb im ſauß die weil es wert.

Epicurus ſpricht nachdem er getruncken hat.

Darumb ſo fürcht ich hie auff erd,
Nicht Iouis zoren noch die Hell,
Weil mit dem leib doch ſtirbt die Seel,
Das in zukunfft verendert wirt,
Inn der Sunnen feubler geziert,
Auch Venus, die du auſſerkorn
Von Meeres geſte werſt geborn,
Du wirdſt wider geendert werden,
Vnd Pallas in lufft ob der erden,
So gar nichts bleibliches iſt auff erd,
Sunder vergencklich' vnd verklert,
Nach etlich hundert Jaren alt
Die Welt auch endert jr geſtalt;
Gottes Verſehung iſt auch nicht,
Sunder von den alten erdicht,
Darumb ſo ſuchen wir wollüſt
Inn dieſem leben, weil doch ſüſt
Der Tugend iſt doch kein belonung,
Auch kein ſtraff luſtreiche Beywonung,
Nach dieſem leben wirt gar wenig.

Sathan ſpringt auff vor freuden vnd ſpricht:

Dein red iſt ſüſſer wann das hönig
Belüſtigt die helliſchen gaiſter.

Epicurus ſtreichet ſein Bauch vnd ſpricht:

Ich ſchlemb vnd wirt je lenger faiſter,
Vnd ſchlaffe die nacht biß auff mittag,
Ich pul vnd ſpil die weil ich mag,
Seyt alle kreſt vergehn mit dem leib.

Epicurus huſtet, ſo gibt ihm Sathan ein ſpeck vnd ſpricht:

Seh, lieber Maiſter, dir vertreib
Dein böſe huſten mit dem ſpeck,
Das dir dein Gergel nit beſteck,
Auff das dein Zeugniß du mügſt ſagen.

Epicurus ſtreicht ſein Hals.

Wolt Gott, ich het ein Kranichs kragen,
Das mir die ſpeiß lang ſchmecket vor,
Vnd ein maul wie ein ſtadel thor,
Das ich kuchen vnd koch verſchland,
Vnd zen groß wie ein Elephant,
Vnd ein bauch weit wie ein bierkuſſen,
Das nur viel darein wart geſuffen,
Het ich geſotten alle fiſch,
Vnd het als wildbret auf eym Tiſch,
Wie wer ich ſo ſelig vnd edel!

Der Sathan ſchwingt jm den Mucken wedel vmb die kopff vnd ſpricht:

Ach, Meiſter, laß mich mit dem wedel
Die ſchnacken, mucken vnd die webſen
Ein wenig treiben von dem lebſen,
Die nach der ſpeiß dein maul benagen.

Epicurus.

O das ich ſeß auff eym hew wagen
Vnd hett zu trincken vnd zu dempffen,
Mit faiſten ſpeck kuchen zu kempffen,
Das man mich fürt durch laub vnd graß,
Inn dem Felde durch alle ſtraß,
Vnd wurb auch daß nit verdrießlich,
Ach wer wer ſeliger wann ich,
Wenn mir würd ein ſolch lüſtig leben!
Der Venus thu ich zeugnuß geben.

ꝛc. ꝛc.

*

Endlich, als Probe des Hans Sachſiſchen Faſtnachtſchwankes, eine Stelle aus dem „Faßnachtſpil, mit fünff Perſonen. Der Teuffel nam ein alt Weib zu der Ehe“ (nach Göß I, 198 fgg.)

Der Teuffel gehet ein, redt mit jm ſelbſt vnd ſpricht:

In der hell mag ich nit mehr bleiben,
Mein zeit vnd weil darinn vertreiben,
Sonder bin herauff gſahren auff Erden,
Vnd wil gleich auch ein Ehman werden,
Hab an mich genommen ein Mannes leib,
O hett ich nur ein altes Weib,
Ich hab gehört wie in der Eh
All ding ſo wol vnd freudreich ſteh,
Deß wil ich mich auffs kürtzſt vmmbſchawen
Nach einer frommen alten Frawen,
Ein Junge die wer mir zu geil,
Ich bin auch alt auff meinem teil,
Ein Junge tet mir leicht kein gut,
Gleich mit ſeim gleich ſich frewen thut,
Wie vns ſagt das alt ſprichwort klug,
Drumb iſt ein Alte wol mein fug.
Schaw, ſchaw, dort knapt gleich eine hex,
Die Dünckt mich aller weiß vnd ber,
An Leib vnd gſtalt, an ſchön vnd jugend,
An hertzen, frümmkeit vnd an tugend,
Sei ſie mir gantz ehnlich fürwar.
Ich wil gehn zu jr ſchleichen dar,
Mit guten worten ſie anreden,
Ob ein Eh würd zwiſchen vns beden.

Die Alt komt, tregt ein Kreutlein vnd Grabſtückel in Henden.

Der Teuffel ſpricht:

Du mein liebe Alte, glück zu,
Was ſuchſt du in der morgen fru
In dieſem Wald, an der Wegſcheid?

Die Alte ſchawt vmb vnd ſpricht:

Ey ſchweig, vnd hab dir das hertzleid,
Du machſt mich jrr in meinem Segen,
Wen ich wolt nach dem Meyenregen
Etlich Würtz graben vor der Mumien.

Der Teuffel ſpricht:

Ey ſo hab ich dich recht gefunnen,
Du ſucheſt Würtz zu Zauberey,
Wiß ich bin auch geren dabey,
Wann ich kenn aller Kreuter krafft,
Wolt dir wol ſein darzu dienſthafft.

Zauberin ſpricht:

Ey lieber wilt daſſelbig than?

Der Teuffel ſpricht:

Ja, wenn du mich nemſt zu eim Mann,
Wolt ich dir wol behülfflich ſein
In alle dem fürnemen Dein,
Wenn ich kann alle Zauberliſt

Die alte Hex ſpricht:

So ſag du mir vor wer du biſt?

Der Teuffel ſpricht:

So wiß, daß ich der Teuffel bin.

Die alt Vnhuld ſpricht:

Ja wol, ſo wag ichs mit dir hin,
Jedoch das du mich thuſt ernehren,
Vnd halteſt mein alter in ehren,
Wann ſolliches alles bin ich werth.

Teuffel ſpricht:

Ich will thun was dein hertz begert,
Wenn all verborgen ſchätz auff Erden,
Bring ich, vnd ſollen dir all werden.

Die alte Hex ſpricht:

Wenn, vnd wo wöll wir Hochzeit haben?

Teuffel ſpricht:

Heint drauſſen in dem Endtengraben,
Auff einer groſſen hohen Buchen,
Thu all deine Geſpilen zuſammen ſuchen,
Da wöll wir habn ein guten mut,
Wie man dann auff Hochzeiten thut,
Tantzen vnd auch gantz frölich ſein:

Das alt Weib ſpricht:

O ich weiß einen guten Wein
In eim Keller drinn in der Statt,
Darein will ich heint abend ſpat
Faren mit den Geſpilen mein,
Bringen sechs groſſer Krüg mit Wein,
Gänß, Endten, Hüner, Vögl vnd Fiſch
Weis ich zubereit gut vnd friſch,
In einr Speiskammer in eim Hauß,
Bringen wir auch auff den Baum herauß,
Ich fahr hin, thu bald nachher kommen.

Sie geht ab.

Teuffel ſpricht:

Nun hab ich mir ein Weib genommen,
Die iſt bucklet, ſo bin ich hincket,
Sie Bufereint, ſo bin ich ſtincket,
Sie ſicht heßlich, ſo bin ich ſcheußlich,
Sie ſicht bückiſch, ſo ſih ich greußlich,
Sie kan kuppeln, zaubern vnd liegen,
So kann ich bſcheiſſen vnd betriegen,
Es wird ein gſchlechte Heyrat wern,
Man ſpricht, gleich vnn gleich gſell ſich gern
Botz miſt, ich het mich ſchier verſeſſen,
Der Hochzeit auff dem Baum vergeſſen,
Ich wil gehn eilend faren rauß,
Brawt vnn hochzeitleut ſind langſt drauß.

Er geht auß.

ꝛc.

Der Ausgang des Schwankes iſt bekannt: die Alte, als eingefleiſchte böſe Sieben, weiß den Teufel dermaßen zu ſcheeren und in Angſt zu ſetzen, daß er nirgend vor ihr Stand hält, ja endlich aus Furcht vor ihr in die Hölle zurückkehrt. Das Stück ſchließt mit einer ſchalkhaften Wendung gegen die „ehrbarn frommen Frauen“ von Nürnberg, unter denen dergleichen böſe Weiber nicht zu finden:

Wann ſie ſind all jenſeit deß Bachs,
Da ſtifftens noch vil vngemachs,
Weit von vns hin, wünſcht ſie Hans Sachs.

Datirt iſt das Stück: Anno Salutis, M. D. LVII. Am 24. tag Septembris — alſo eins ſeiner ſpäteren.

Zu pag. 80: daß eine Tragödie durch und durch traurig zu Ende geht ꝛc. Wenigſtens heißt es ſo in dem Prolog zum „Wilhelm von Orlientz, mit ſeiner Amaley, des Königs Tochter auß Engelland, hat vij Akte vnd xxvij Perſonen“ (Kempten. Ausg. Bd. IV.):

„Zu ſehen ein artlich Comedi,
Die ſich faſt vergleicht einer Tragedi,
Sehr trawrig biß hin zu dem end,
Da es ſich erſt zu frewde wend.“

Zu pag. 81: Nur ein einziges Mal, im Jahre 1527 ꝛc. S. in Kürze bei Gervinus II, 462, wo auch der Titel der anſtößigen Schrift (Eyn wunderliche Weyſſagung von dem babſtumb, wie es yhm biß an das end der welt gehen ſol ꝛc. ꝛc. Welche Hans Sachs yn teutſchen reymen gefaßt vnd darzu geſetzt hat) nach Jäck und Hellers Beitr. z. Kunſt und Lit. Geſch. p. 99 ausführlich mitgetheilt wird. — Ueber die Wittenb. Nachtigall ſ. gleichfalls Gervinus a. a. O. 467 ſgg.

Zu pag. 91: Jakob Ayrer. Weder ſein Geburts- noch ſein Todesjahr ſind bekannt; nur da die Vorr. zum Opus theatricum, bei deſſen Erſcheinen, wie der Titel beſagt (Opus theatricum, dreyßig ausbündtige ſchöne Comedien vnd Tragedien von allerhand denckwürdigen alten Römiſchen Hiſtorien vnd andern politiſchen geſchichten vnd gedichten .... durch Weyland den Erbarn vnd Wolgelährten Herrn Jacobum Ayrer, Notarium Publicum vnd Gerichts Procuratorn zu Nürnberg ſeeligen ꝛc. Nürnberg Anno 1618) Ayrer bereits verſtorben war, vom erſten Januar 1618 datirt, ſo muß er mindeſtens 1617 geſtorben ſein. Vgl. die ſehr lehrreiche Notiz von K. G. Helbig (Zur Chronologie der Schauſpiele des Jakob Ayrer), in dem ſo eben erſcheinenden fünften Jahrgang des Literarhiſtoriſchen Taſchenbuchs, wo auch auf Grund eines (vielleicht ſogar eigenhändigen) Dresdner Manuſcriptes der Nachweis geführt wird, daß die Ayrerſchen Stücke keineswegs, wie bisher mit Tieck (Vorr. zum 1. Bd. des deutſch. Th. p. XVIII) angenommen ward, zum größern Theile nach 1610, vielmehr ſchon ſeit wenigſtens 1595 geſchrieben ſind: ein Nachweis, welcher doppelt wichtig iſt, da wir durch ihn auch ein neues Datum für die „Engliſchen Comödianten," mit denen Ayrer auch damals ſchon bekannt war, gewinnen. Man wird nach dieſem Allen wohl nicht ſehr irren, wenn man das Geburtsjahr Ayrers zwiſchen 1560 und 70 legt. — Der Inhalt des eben gedachten Opus theatricum iſt von Kehrein I, 146 ſgg. ausführlich angegeben worden. Tieck (I, 165—365) hat daraus folgende Stücke wieder abdrucken laſſen: I. Ein Faßnachtſpil, Der vberwunden Trummelſchlager, mit ſiben Perſonen (p. 167). II. Ein Faßnacht-Spiel, von dem Engelendiſchen Jann Poſſet, wie er ſich in dienſten verhalten, mit acht Perſonen, in deß Rolandts Thon (p. 184). III. Tragedia, Von dem griechiſchen Keyſer zu Conſtantinopel, vnd ſeiner Tochter Pelimperia, mit dem gehengten Horatio, mit 18. Perſonen, hat 6. Actus (p. 200). IV. Spiegel Weiblicher Zucht vnd Ehr. Comedia, Von der ſchönen Phoenicia vnd Graf Tymbri von Goliſon auß Arragonien, wie es jhnen in jhrer Ehelichen Lieb gangen, biß ſie Ehelich zuſammen kommen. Mit 17 Perſonen vnd hat 6 Actus (p 252). V. Comedia Von der ſchönen Sidea, wie es jhr biß zu jrer Verheüratung ergangen, Mit 16 Perſonen, vnd hat 5 Actus (p. 323). Von ſeinen Singſpielen, ſowie von der durch ihn bewirkten Aufnahme des engliſchen Narren (des Clown) wird ſpäter die Rede ſein. Ich begnüge mich hier, eine einzelne Scene aus Pelimperia und Horatio mitzutheilen. Den Inhalt des Stückes ſelbſt hat Gervinus (III, 106) folgendermaßen angegeben: „Pelimperia hat ihren Liebſten Andreas in der Schlacht durch ihren Bruder Lorenz verloren. Dieſer will ihr einen gefangenen Königsſohn von Portugal zum Gatten geben, ſie liebt aber nach ihrem Andreas einen Horatius. Ihn bringt Lorenz um, und von den Dienern, die darum wiſſen, läßt er einen durch den anderen erſchießen. Alles dies kommt auf der Bühne

vor, und es wird dabei vorgeſchrieben, mit welcher Vorrichtung die blutenden Wunden dargeſtellt werden können. Der Marſchall, des ermordeten Horatius Vater, wird halb wahnſinnig und ſinnt auf Rache; er veranſtaltet mit Pelimperia, die zum Schein in die Ehe mit dem Portugieſen willigt, ein Schauſpiel, in dem ſie und er die beiden Prinzen, ihren Rollen und ihrer Rache gemäß, nicht nur ſcheinbar, ſondern wirklich ermorden, worauf Pelimperia ſich ſelbſt umbringt, der Marſchall aber, nachdem er ergriffen, ſich die Zunge ausſchneidet, um nichts geſtehen zu müſſen, und mit einer Liſt ſich dann noch ein Meſſer verſchafft, womit er den König erſticht." — Ueber den (ſehr genauen, ja zum Theil wörtlichen) Zuſammenhang dieſes Stückes mit der berühmten Spanish tragedy der altengliſchen Bühne ſ. ebendaſ. p. 105, ſowie Tieck in der Einl.

Nun das Bruchſtück ſelbſt (Tieck a. a. O. p. 214):

Kompt Horatius mit Petrian.

Horatius.

Allhie ſteh vnd wart vor der Thür.
Du weiſt wen du ſolſt laſſen zu mir,
Wenn du aber hörſt frembde Leut,
So ſchau, das mir das werd bedeut,
Damit ich eine warnung nem.

Petrian.

Ja ich wil recht nachkomen dem.
Er geht auff die ander ſeiten.
Ich wil es gehn dem Fürſten ſagen,
Das wirt mir gewiß ein Tranckgelt tragen.
Er geht ab.

Horatius geht auff vnd nieder.

Nun hat die gegenwärtig nacht
Mit jhren ſchwartzen flügn gmacht
Die Himel Wolcken dunckel zwar,
Auch Mond vnd Stern verfinſtert gar,
Den ſchönen tag von hinnen trieben,
Doch wenn ſie mich bringt zu der lieben
Biſtu mir lieber als der tag,
Dann bey dir ich gelangen mag
Zu dem, darnach ich lang hab gſtrebt,
Kein frölichere zeit noch nie erlebt.

Pelimperia geht ein, beut Horatio die Händ.

Ach hertzen allerliebſtes lieb,
Euch ich mich gar zu eygen gib,
Will auch von euch nicht ſetzen wider,
Doch bitt ich, ſetzt euch zu mir nider,
Mein Hertze iſt mir traurig vnd ſchwer,
Wenn nur kein gfar vorhanden wer,
Davon wir kämen in ein ſchaden.
Sie ſetzen ſich zuſammen.

Horatius.

Weibsbilder ſind mit Furcht beladen,
Fürchten ſich wo es nicht bedarff,
Haben Gedancken ſchwer vnd ſcharff;
Aber, hertzlieb, ſchlaget die auß,
Könn wir doch nauff ins Sommerhauß,
Das iſt verwaret nach dem beſten,
Mit Schloſſen, Rigeln, der aller veſten,
Daſſelbig könd wir ſperren zu,
Darumb bitt ich, gebt euch zu ruh,
Alhie ſind wir ohn alle gfahr.

Pelimperia.

O hertzenlieb, fürwar, fürwar,
Fürwar die Sach die iſt nit gut,
Dann wen mich etwas anden that,
So geht es mir gwiß in die Händ.

Horatius.

Ich hoff all Vnglück hab ein End
Vnd bin frölich vnd freuden voll.
Jetzt lauffen die zween Fürſten ein, ſind vermumbt.

Pelimperia laufft davon vnd ſchreyt:

Ach Gott! das hat mich geandet wol!
O Herr Marſchalt! O Herr Marſchalt!
Köndt jhr vns helffen, ſo kompt baldt;

Horatius greifft nach der Wehr, die zween Fürſten drucken jhn zu Boden, ſtoſſen ihm den Dolchen in Leib.

Horatius.

Ihr Böſſwicht, wie kompt jhr hierein?
Was Mörderey ſoll das doch ſein?
Sie ſchweigen ſtill, binden ihn an vnd hencken jhn.

Lorentz.

Sich, alſo haſt du deinen lohn.
Ein todter Hund nicht beiſſen kan.
Sie gehen eylendt ab.

Kompt der Marſchall in einer Nachtſchauben hat ein Hemmet über die Kleider an, ein ſchlaffhauben auff, mit einer bloſſen Wehr:

Ach, wer hat mich ſo hart erſchreckt,
Mit ſeim Geſchrey auß dem ſchlaff erweckt,
Vnd mich bey meinem Amyt genennt,
Daß ich ſoll kommen vnd helffen bhend?
Wer biſtu der ſo geſchrien hat?
Er ſteht ſtill.
Wen nur niemand wer gſchehen ſchad,
Ich muß mich ein wenig vmbſehen.
Er kompt, wo ſein Sohn hengt.
Ach weh, ach weh, was iſt denn geſchehen?
Er ſchneid jhn ab, legt jhn für ſich, ſo iſts ſein Sohn, er zieht ein blutigs Tüchlein rauß, rittelt ihn, zieht jhn bey der Naſen, vnd ſagt kläglich:
Ach weh! ach Horati, mein Sohn!
Ach Horati, wer hat dir than?
Ach weh, du mein einiges Kind,
Daß ich dich ſolcher gſtalt hie find,
Mit einem ſo durchſtochnen Hertzen!
O weh meins ſchmertzen vber all ſchmertzen!
Weh meiner pein vber all pein!
Ach wer müſſen die Mörder ſein?
Daß ich mich nur an jhn künd rechen!
Ach weh, mein Hertz will mir zerbrechen,
Meine Sinn wollen mir vergehn,
Was ſoll ich in der klag hie ſtehn?
Ich wil mich gehn ſelbſt bringen vmb,
Daß ich nur auß dem hertzleyd kumm.
Er kehrt die Wehr vber ſich, will ſich erſtechen, beſinnt ſich doch vnd würfft ſie wider weg.
Ach nein, es iſt die zeitlich Pein
Gegen der Höll gar ſchlecht vnd klein,
Darumb will ich nicht Hend an mich legen,
Sonder gefliſſen ſein dargegen,
Daß ich erforſch die Feinde mein,
Den das hat than keiner allein.
Erfahr ich wer ſind die böſſwicht
So ſchon ich ſelbſt meins lebens nicht,
Sonder will jhn geben den Lohn,
Wie ſie dir, mein Sohn, haben than.
Nun will ich ihn tragen ins Hauß,
Vnd will jhn laſſen waydnen auß,
Vnd jhn auff das beſt balſamirn,
Stett ſehnlich klag vber jhn führe,
So lang biß ich mich grochen hab,
Alsdan ich jhn leg in ein Grab,
Will jhn auch laſſen malen ab.
Er küſt ſein Sohn offt, vnd tregt jhn ab.

Zum Schluß noch eine bezeichnende Stelle aus Gervinus, a. a. O. p. 109: „In einzelnen Stellen arbeitet er auf Rührung hin, durchgehend aber auf Schrecken und Schauder. Das Blutige und Scheußliche iſt der auffallendſte Charakterzug dieſer Trauerſpiele. In dreißig Zeilen ſchneidet im Servius Tullius zuerſt Lucius Tarquin ſeiner Gattin den Hals ab und läßt ſie verzappeln und vergiftet Tullia ihren Gatten. Im Kaiſer Otto werden dem Crescentius Naſen und Ohren abgeſchnitten, dem Papſt Johann die Augen ausgeſtochen, einer, der um die Kaiſerin buhlt, wird verbrannt, einer, der ſie verſchmäht, hingerichtet, und der Kaiſer mit ein Paar Handſchuhen vergiftet. Im Mahomet ſchlägt der Sultan gleich Anfangs ſeinem Bruder den Kopf ab und wundert ſich, daß ſeine Mutter um eine Hand voll Bluts dabei weinen mag; und in Erzählung und Darſtellung ſind die Greuel bei der Eroberung von Conſtantinopel gehäuft.“ —

Zu pag. 91: *Die Erwähnung dieſer engliſchen Komödianten.* Vgl. über ſie Tieck, Einl. zu Bd. I, p. XXIII fgg. Gervinus III, 96.

Zu pag. 92: *anfänglich vielleicht nur eines beſtimmten einzelnen Stückes.* Ein derartiges Document (Gottzleichnams-Bruderſchaft-Ordnung) aus Wien, vom Jahre 1505, ſ. bei Schlager a. a. O. p. 295—298.

Zu pag. 92: *Doch mag ich dieſe Vermuthung nicht vertreten, da die Worte ꝛc.* Die Stelle ſteht bei Schlager p. 212 und lautet: „Als Schauſpieler kommen darin (d. i. in dem neuerbauten Bürgerzeughaus) die Stipendiaten der Roſenburſe, Niederländer und andere Fremde, ſowie einheimiſche, dann die Schüler und Singerknaben von St. Stephan vor.“ Sollen hier die Worte: Niederländer ꝛc. ein erläuternder Beiſatz zu den „Stipendiaten der Roſenburſe“ ſein? oder ſind damit von jenen verſchiedene eigene Schauſpieler gemeint?

Zu pag. 93: *Herzog Heinrich Julius von Braunſchweig, der ſogar perſönlich unter den Komödiendichtern dieſer Zeit figurirt.* Vgl. Gottſched, Nöth Vorr. Bd. I, Gervinus III, 110 fgg., ſowie in Kürze die Zuſammenſtellung bei *Karl W. G. Schiller*, Braunſchweigs ſchöne Literatur in den Jahren 1745 bis 1800 (Wolfenbüttel, 1845) im Anhang, p. 232—234. — Die Titel ſeiner fünf Stücke lauten: Comoedia von Vincentio Ladislao, Satrapa von Mantua, in 6 Aufzügen von Hibaldeha (d. i. Henr. Jul. Brunsv. ac Lüneb. Dux edidit hunc actum). Magdeb. o. J. (1591?) Tragica comoedia Hibaldeha, von der Suſanna, wie dieſelbe von zweien alten, Ehebruchs halber fälſchlich beklaget, auch unſchuldig verurtheilet, Aber endlich durch ſonderliche Schickung Gottes des Almechtigen von Daniele errettet, und die beiden Alten zum Tode verdammet werden. Mit 34 Perſonen. Wolfenb. 1593 Von einem Wirthe oder Gaſtgeber mit Eilff Perſonen geſpielet zu Wolffenbüttel. Magdebg. 1598. Von einem Edelmann, Welcher einem Abt drey Fragen auffgegeben ꝛc. Magdebg. (o. J.) Von geſchwinder Weiberliſt einer Ehebrecherin ꝛc. ebendaſ. (o. J.)

Zu pag. 93: daß ſie zum Wenigſten ſchon vor dem Jahre 1595 in Deutſchland bekannt geweſen. Vgl. den oben citirten Helbigſchen Auſſ. im lit. hiſt. Jahrb. für 1847.

Zu pag. 93: ein gewiſſer Joſeph Gori. S. bei Schlager p. 253.

Zu pag. 94. betitelt: Engliſche Comedien vnd Tragedien ꝛc. Den Inhalt dieſer älteſten und wichtigſten Sammlung hat Tieck, Einl. zu Bd. I, p. XXV—XXIX verzeichnet und beſchrieben; auch iſt eine Probe daraus (Comoedia Von Fortunato vnd ſeinem Seckel vnd Wünſchhütlein, darinnen erſtlich drey verſtorbene Seelen als Geiſter, darnach die Tugendt und Schande eingeführt werden" — beiläufig geſagt: wem fielen bei dieſem Zuſatze nicht die ſpäteren marktſchreieriſchen Theaterzettel aus der Periode der Haupt- und Staatsactionen ein? Vgl. unten) im zweiten Bande p. 5—57 abgedruckt.

Digitized by Google

Vierte Vorleſung.

Geiſtliche und Schulkomödie. Jeſuitenkomödie. — Das gelehrte Drama: Opitz, Gryphius, Lohenſtein. — Uebergang zum höfiſchen Drama: die politiſch hiſtoriſche Allegorie; das Schäferſpiel; Opern, Wirthſchaften und Ballete.

Schon in meinem neulichen Vortrage habe ich Ihnen ein allgemeines Bild zu entwerfen geſucht von dem Charakter des Zeitabſchnittes, welcher der Reformation zunächſt folgt und mit dem wir, dem Gange unſrer Darſtellung gemäß, uns heute des Näheren zu beſchäftigen haben: der Zeit alſo vom Anfang des ſechzehnten bis in das erſte Drittel des ſiebzehnten Jahrhunderts. — Ich bezeichnete ſie Ihnen als die Irr- und Wanderjahre der deutſchen Nation, ein langes, ruhm- wie thatenloſes Interregnum, während deſſen der deutſche Geiſt, abgefallen von ſich ſelbſt und Verzicht leiſtend auf die urſprünglichſte, höchſte Bethätigung jeder geiſtigen Gewalt, die eigene, freie Selbſtbeſtimmung, vielmehr Dienſte thut bei den Fremden und, ſtatt lebendig organiſcher Entwicklung von innen heraus, äußere zufällige Anläſſe mechaniſch auf ſich einwirken läßt.

Es iſt bereits erwähnt worden, wie in Folge dieſes allgemeinen Stillſtandes, dieſer Ermattung gleichſam und Verdroſſenheit, welche, nach den erſten glorreichen Decennien der Reformation, die deutſche Geſchichte überkommt, aller volksthümlicher Inhalt, ja wir dürfen ſagen: aller Inhalt überhaupt auf geraume Zeit daraus verloren geht und die ganze Entwicklung des deutſchen Lebens herabſinkt zu einem bloßen ſchülerhaften Experiment. Der Geiſt iſt gewichen: ſo beginnt die Herr-

ſchaft der leeren, weſenloſen Form, die Herrſchaft der Nachahmung und der todten Ueberlieferung.

Es iſt ferner darauf hingedeutet worden, wie auch die Literatur, insbeſondere auch das deutſche Theater ſich dieſem allgemeinen Verhängniß keineswegs zu entziehen vermochte, wie vielmehr auch hier an die Stelle jener nationalen Anſpielungen und Beziehungen, deren leiſe Spuren wir in den Theateranfängen des Reformationszeitalters beobachtet hatten, die Willkür fremder Muſter, der Zwang der Nachahmung, die Macht des Ueberlieferten tritt, ja wie endlich auch hier, mit Auflöſung aller nationalen Sympathieen, jene Geſondertheit der literariſchen, ſpeciell der theatraliſchen Kreiſe, die wir für wenige Augenblicke in dem Mikrokosmus des Hans Sachſe'ſchen Dramas aufgehoben und vereinigt ſahen, noch einmal zurückkehrt: als geiſtliches und Schuldrama, als gelehrtes, endlich als höfiſches Drama.

Die Geſchichte unſers Theaters in dieſe geſonderten Kreiſe hinein zu verfolgen, es zu begleiten auf ſeinen Wanderungen in die Fremde, ſeinen Ausartungen und Verirrungen, iſt die Aufgabe des heutigen Vortrages: und muß ich für denſelben mehr noch als ſonſt Ihre Geduld und Nachſicht in Anſpruch nehmen — Ihre Geduld: weil es in der That ein ermüdender Weg iſt, den wir vor uns haben, dadurch vornämlich, daß er, trotz aller Mannigfaltigkeit, ja Ueberfülle der Erſcheinungen, Trotz aller Anſtrengungen, welche gemacht, aller Vorbereitungen, welche getroffen werden, dennoch innerlich reſultatlos iſt. Vergebens, in dieſer ganzen Heerſchaar von Autoren, dieſem ganzen unermeßlichen Walde, dieſer (wenn ich ſo ſagen darf) Sündfluth von Stücken, ſuchen ſie nach Einem Dichter, Einem Drama, aus welchem der lebendige Pulsſchlag der Zeit Ihnen entgegenklopfte: es ſind Alles leere todte Schemen, formale Verſuche, Exercitien und Uebungsſtücke. Nicht mehr die große freie Wahlſtatt der Geſchichte iſt es, auf welche ich ſie führe: nur eine Fechterſchule gleichſam, ein Ringplatz, auf welchem nur ſcheinbare Schlachten geliefert, nur erheuchelte Siege erfochten werden; dieſe Rapiere ſind ſtumpf, dieſe Wendungen des Kampfes ſind zum Voraus verabredet, ja ſelbſt dieſes Blut, das den Boden zu bedecken ſcheint, iſt eine ſchnöde Tünche! —

Aber auch Ihrer Nachſicht bedarf ich: theils deshalb, weil es kaum zu vermeiden ſteht, daß nicht von der Ermattung, der Inhaltloſigkeit und Oede, welche dieſen Zeitabſchnitt im Ganzen charakteriſirt, ein Weniges auch in die Darſtellung übergehen ſollte — und zweitens weil, bei dem zerriſſenen, ſprunghaften Charakter dieſer Epoche, es überaus ſchwer halten dürfte, auch hier jenen ſtätigen Zuſammenhang, jene allmälig vorſchreitende, organiſche Entwicklung überall zu bewahren oder doch ſichtbar werden zu laſſen, welche ich, wie ſie das höchſte Geſetz, die eigentliche innerſte Natur aller hiſtoriſchen Darſtellung iſt, ſo auch bei dieſen Vorträgen mir allerdings zur Aufgabe geſtellt habe. Entſchuldigen Sie denn, wenn im Nachfolgenden auch meine Erzählung zuweilen etwas Zuſammenhangloſes, Sprunghaftes annimmt: einer Zeit, welche in ſich unorganiſch, eine Zuſammenhäufung von Experimenten, Nachahmungen und Zufälligkeiten iſt, würde, meine ich, im Gegentheil Unrecht geſchehen, wollte man, um der künſtleriſchen Abrundung, des rhetoriſchen Vortrags willen, einen Zuſammenhang in ſie hineinlegen, den ſie nicht hat, und eine Entwicklung, die ſie nicht kennt. —

Zuerſt alſo die geiſtlichen Stücke. Sie entſinnen ſich in welcher Geſtalt die Reformation dieſelben überkommen, in der abenteuerlichen Form nämlich der Myſterien und geiſtlichen Allegorieen; wie ſie jedoch in kurzer Friſt ſowohl dieſe Form einigermaßen gereinigt und veredelt, als namentlich dem Inhalt, durch unmittelbares Hereinziehen der damaligen praktiſchen Entwicklung unſrer religiöſen Angelegenheiten, ein weſentlich erhöhtes, weſentlich hiſtoriſches Intereſſe verliehen hatte. Sowie nun die reformatoriſche Bewegung ſtille ſteht, ſowie namentlich die Religion, die in den erſten Stadien derſelben zu einem freien Eigenthum des Individuum, einem vollen, friſchen Ausdruck perſönlicher Ueberzeugung erhoben war — ſowie, ſage ich, dieſe Religion in den Punctationen und Symbolen und Concordienformeln der neuen Kirche wiederum zu einer officiellen Theologie, einem abſtracten dogmatiſchen Gebäude zuſammengeſchrumpft und verſteinert war: ſo fängt, in demſelben Augenblick, auch das religiöſe Schauſpiel an, in die alte unlebendige Myſterienform zurückzuſinken: proteſtantiſche jetzt, wie ehemals katholiſche,

aber immerhin Myſterien: das heißt Spiele, in denen der überlieferte theologiſche Stoff Alles galt und Kunſt und Natur und Wahrheit nichts — Stücke, welche Raum hatten für alle Engel und Erzengel des Himmels und alle Teufel der Hölle dazu: aber für den Menſchen und menſchliche Leidenſchaft, menſchliches Verhalten hatten ſie keinen! — Zwar werden auch jetzt noch einzelne Verſuche gemacht, den theologiſchen Stoff durch Anknüpfung an die Intereſſen des Tages oder auch an hiſtoriſche Ueberlieferungen gleichſam zu befruchten: wie z. B. des Prediger Martin Rinckhards Eißlebiſcher Chriſtlicher Ritter, in welchem der Kampf Luthers mit dem Papſt, ſowie mit den Reformirten und der Vorzug, welchen die Lutheriſche Lehre vor jenen beiden verdient, allegoriſch dargeſtellt wird; eben deſſelben Münzeriſcher Bauernkrieg, beide aus dem erſten Viertel des ſiebzehnten Jahrhunderts; ferner eines Ungenannten „Tetzelocramia d. i. ein luſtige Comödie von Johann Tetzels Ablaßkram" und weniges Andere dieſer Gattung. Allein auch dies ſteht zu vereinzelt da und bezeugt, durch ſeine eigene Ungeſchicktheit, vielmehr nur die Unfähigkeit der Zeit, ein wahrhaft lebendiges, von hiſtoriſchem Athem durchwehtes und erwärmtes religiöſes Drama hervorzubringen — oder auch nur, wo es ja ſchon beſtanden hätte, zu erhalten. Selbſt in der Form verſchwindet mehr und mehr die Einwirkung der Reformation und ihrer klaſſiſchen Muſter, tritt mehr und mehr die alte Formloſigkeit, das rohe Zuſammenwürfeln von Perſonen und Scenen und Decorationen und Maſchinerieen, wie bei den mittelalterlichen Myſterien, wiederum zu Tage. So ſchon aus dem Jahre 1550 wird uns von einem „Luſtigen Spiel von Adam und Eva," von einem gewiſſen Jacob Ruef, erzählt, welches in Zürich zur Darſtellung kam und mehr als hundert handelnde Perſonen beſchäftigte; ebenſo, um Einiges ſpäter, aus dem Jahre 1571, von einem „ſchön neu Spiel vom Saul," gleichfalls von einem Prediger, Matthias Holzwart mit Namen, das in der Nähe von Straßburg von nicht weniger als hundert redenden und fünfhundert ſtummen, zuſammen alſo ſechshundert Perſonen, mit außerordentlichem Gepränge aufgeführt ward und mehre Tage hindurch währte.

Hiemit ſind wir denn nun völlig in jenen Kreis der Myſterien und Allegorieen zurückgetreten, wie ſie ehemals, zur katholiſchen Zeit, von

Mönchen und andern geiſtlichen Körperſchaften waren aufgeführt worden. Die lutheriſche Kirche ſelbſt, durch die eherne Hartnäckigkeit, mit welcher ſie, jetzt nicht mehr ein einzelner Papſt — nein: ein ganzes Conclave, eine ganze Armee von lauter kleinen, höchſt eifrigen, für die Ehre ihres Glaubens, das kanoniſche Anſehn ihres Katechismus höchſt beſorgten Geiſtlichen — die lutheriſche Kirche, ſage ich, durch die eherne Hartnäckigkeit, mit welcher ſie ſich gleichfalls für unfehlbar und einzig berechtigt ſetzte und die freie Entwicklung des Glaubens, dieſes eigenſte, wahrſte Princip der neuen Kirche, nichts deſto weniger auf gut Päpſtiſch einzupferchen ſuchte in ein künſtliches Gebäude von Artikeln und Grundſätzen und Glaubensregeln, war eben auch nur eine andere Art von Katholicismus geworden; es hatte ſich erfüllt, was, zu Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts, Thomaſius mit einem ſo kräftigen wie wahrhaften Ausdruck bezeichnete: das hölzerne Joch des Papſtthums hatte, unter den Händen unſrer Orthodoxen, ſich in ein eiſernes des Lutherthums verwandelt.

Ganz entſprechender Weiſe daher, bei der innerlichen Identität beider, findet auch dies orthodoxe, dickköpfige Lutherthum ſeinen künſtleriſchen Ausdruck genau in denſelben Formen, wie die katholiſche, die mittelalterliche Welt, zu welcher es ſelbſt zurückgelenkt hat; ſtatt einer neuen, lebendigen Kunſt zur Grundlage zu dienen, muß es ſich begnügen, die Reſte einer alten, längſt erſtorbenen wieder aufzuwecken, ja ſein Prunk- und Feſtkleid muß es ſich zurechtſtutzen aus denſelben Fetzen, die es ehemals, in edler Entrüſtung, ſelbſt von ſich geworfen. —

Es iſt dies ein Beiſpiel, welches, wie entlegen, ſogar wie geringfügig es ſcheine, dennoch wohl geeignet wäre, einer gewiſſen Fraction unſrer Tage gleichfalls zur Lehre zu dienen: einer Fraction freilich, deren Eigenthümlichkeit es iſt, zwar Vieles zu vergeſſen — Alles nämlich, was ihr aus den Erfahrungen der Geſchichte zum Beiſpiel, zur Lehre, vor Allem zur Warnung dienen könnte: aber nichts daraus zu lernen! — Es iſt Ihnen nicht unbekannt, daß es eben in dieſem Augenblick auch unter uns eine ſo anſehnliche wie einflußreiche Partei giebt, deren Beſtreben auf nichts Geringeres geht, als ebenſo, wie die proteſtantiſchen Orthodoxen des ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts den

lebendigen Inhalt der Reformation, ſo dieſe den Inhalt unſrer Zeit, das drängende Streben des gegenwärtigen Geiſtes, auf beſtimmte Formeln und Glaubensſätze zu firiren — eine Partei, deren Wahlſpruch gleichfalls die Kirche iſt und immer wiederum die Kirche: aber nicht jene allein mögliche, allein wahre Kirche des ſittlichen Geiſtes und der thätigen freien Gemeinſchaft, vielmehr aufs Neue eine Kirche des Buchſtabenglaubens, der Verketzerung und polizeilichen Ueberwachung. Es ſind dies, ſeltſam genug! dieſelben Leute, die übrigens ſo außerordentlich viel zu ſagen wiſſen von deutſchem Leben und deutſcher Kunſt, ja die eben von dem Gelingen dieſer ihrer Beſtrebungen eine völlig neue Epoche unſrer Literatur, eine neue, ſpecifiſch chriſtliche, ſpecifiſch deutſche Kunſt erwarten und ſogar verheißen. Beklagenswerther Irrthum! Als ob es möglich wäre, den Adler des Geiſtes feſtzunageln mit dem einen Fittig und mit dem andern, nichts deſto weniger, könnt' er ſich aufwärts ſchwingen in das Reich der Lüfte, ſeine Heimath! Als ob es möglich wäre, den Adel der Menſchheit, die Freiheit, nach der einen Seite hin kleinmüthig zu verläugnen, nach der andern in Thaten glorreich zu bekennen! Es iſt mit der Freiheit eben kein Markten möglich: wer ſie will, der muß auch den Muth haben, ſie ganz zu wollen; wer ſie nicht will, wohlan, der entſage auch dem Glanz, mit welchem ſie — und ſie allein — das Leben veredelt und verklärt! er erſchrecke auch nicht, wenn die Welt um ihn her dunkel und öde wird: war es doch ſeine Hand, die das Licht verlöſcht! — Denn dies ſteht feſt: gelänge es dieſer Partei jemals, ihren (ich zweifle nicht) ſehr wohlgemeinten, ſehr edlen, aber auch ſehr kurzſichtigen, ſehr ungeſchichtlichen Willen durchzuſetzen, ſo wäre es in demſelben Moment nicht bloß um die Freiheit des Glaubens, es wäre zugleich auch um die Freiheit und den Fortſchritt der Kunſt, es wäre um alle edelſte Blüthe menſchlicher Bildung geſchehen! ſo würde in demſelben Moment die jugendlich reiche Welt unſrer Dichtung zuſammenſchrumpfen zu ebenſo lebloſen, ebenſo unwahren, ſpukhaften Geſtalten, wie dieſe mittelalterlich katholiſirenden Myſterien des bornirten Lutherthums, dieſes poetiſche Armuthszeugniß, das die Strenggläubigkeit jener Jahrhunderte ſich ſelber ausgeſtellt!

Aber es iſt den Finſterlingen des ſiebzehnten Jahrhunderts nicht ge-

lungen, die Sonne zu verhängen: ſo wird es den Finſterlingen des neunzehnten gleichfalls nicht gelingen. —

Hiemit nehmen wir von dem geiſtlichen Schauſpiel auf lange, ja auf immer Abſchied. Es beſtand in der angegebenen Weiſe noch eine ziemliche Weile fort, wie es ſcheint, bis gegen Ende des ſechzehnten, vielleicht auch in den Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts: doch ohne alle literariſche, bald auch ohne praktiſche Bedeutung, indem die öffentlichen Aufführungen ſolcher Stücke, allem Anſcheine nach, bereits im letzten Viertel des erſtgenannten Jahrhunderts ein Ende nahmen und die Verfertigung derſelben ſeitdem eine zwar ſehr beliebte, ſehr eifrig betriebene, aber doch immer nur eine Privatbeſchäftigung unſrer Prediger und Schullehrer blieb. Zwar wurde um Mitte des ſiebzehnten Seculums, um das Jahr 1644, von Johann Klai, dem Pegnitzſchäfer ein an ſich höchſt merkwürdiger Verſuch gemacht, das geiſtliche Schauſpiel durch das Hereinziehen opern-, ja balletartiger Elemente dem Geſchmack des Publikums aufs Neue zu befreunden: aber ohne den gewünſchten Erfolg, indem an dieſe Klaiſchen Wunderlichkeiten, wenn ja überhaupt etwas, ſo höchſtens die ſpäter üblichen Oratorien ſich anſchließen, eine Gattung alſo, die mit dem Theater nichts mehr zu ſchaffen hat. — So vegetirte denn das geiſtliche Schauſpiel in Büchern und Handſchriften unbemerkt dahin: bis endlich, zu Ende des gedachten Jahrhunderts, in Folge eines Umſchwunges, von dem ich Ihnen ſpäterhin noch ausführlich ſprechen werde, die Geiſtlichkeit ſich überhaupt gegen das Theater erklärte, als eine unerlaubte, unchriſtliche Vergnügung, ein Fallſtrick des Teufels: womit denn natürlich auch den geiſtlichen Theaterſtücken ihr Urtheil geſprochen war. —

Beſcheidener in ſeinem Auftreten, aber dafür auch um ſo länger von Dauer war das Schuldrama. Wir haben uns daſſelbe in nächſtem Zuſammenhange mit der geiſtlichen Komödie, genauer: als Mittelglied und Brücke gleichſam zwiſchen dem geiſtlichen und dem gelehrten Drama zu denken. Seine Entſtehung verdankt es, wie das geiſtliche Spiel den praktiſchen Einrichtungen des Gottesdienſtes, ſo das Schuldrama den praktiſchen Bedürfniſſen der Schule. Die jungen Leute ſollten lateiniſch ſprechen lernen: eine Kenntniß, welche dazumal noch ein höchſt nöthiges,

ſogar unentbehrliches Ding war für Jeden, der in der Welt vorwärts wollte. Haben wir daher auch den früheſten Keim des Schuldrama's allerdings bereits in jenen lateiniſchen Aufführungen zu erkennen, welche die Humaniſten des Reformationszeitalters mit ihren Studirenden veranſtalteten und die, wie Sie Sich aus meinem neulichen Vortrage erinnern wollen, aus dem Beſtreben hervorgingen, das Alterthum überhaupt zu erneuern und herzuſtellen: ſo waren doch ſchon die nächſten Nachfolger ſehr weit davon entfernt, dieſe Sphäre idealer Beſtrebungen inne zu halten. Vielmehr, wie geſagt, gingen ſie dabei ſehr beſtimmten praktiſchen Zwecken nach und machten, was für Jene noch ein Gegenſtand geiſtiger Erhebung, wiſſenſchaftlicher Begeiſterung geweſen war, vielmehr zu einem ganz gemeinen pädagogiſchen Kunſtſtück. Schon Friſchlin, wenn er ſeinen Schülern ein Buch des Virgil erklärt hatte, machte er jedesmal eine Komödie daraus und ließ ſie von ſeinen Schülern declamiren, zur Einübung der Phraſen und des poetiſchen Stils. In Magdeburg beſtand ſchon um Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts das Geſetz, daß alljährlich von den Schülern wenigſtens Eine Komödie vor den Schulpatronen agirt ward. Mitunter, den Müttern und Schweſtern, ſowie den Ungelehrten unter den Vätern zu Liebe, ward dieſelbe denn auch wohl öffentlich in deutſcher Sprache wiederholt, zu allgemeinſtem Ergötzen des Publikums, das, außer dem nächſtgelegenen ſceniſchen Intereſſe, auch daran ſeine Freude hatte, ſeine Kinder ſo öffentlich vor allem Volke, in zierlichen Coſtümen, als Engel oder dergleichen, auftreten zu ſehen. Nicht lange, ſo gewannen dieſe deutſchen Aufführungen die Oberhand, in der Art zuerſt, daß man zwiſchen das lateiniſche Stück einzelne deutſche Scenen einſchob; bald indeß wurden die Einſchiebſel zur Hauptſache und der lateiniſche Text ſelbſt verſchwand völlig: — genau derſelbe Gang alſo, den ich früher bereits in der Entwicklung der geiſtlichen Spiele nachgewieſen.

Die Stoffe dieſer Schulkomödie ſind in der früheſten Zeit theils den Alten, theils und hauptſächlich, dem Einfluß gemäß, welchen die Geiſtlichkeit dazumal auf die Schulen ausübte, der Bibel entlehnt. Späterhin jedoch wurden, auch von dieſen beiden Sphären, der gelehrten und der theologiſchen, abgeſehen, überhaupt allerhand moraliſche

Stoffe verarbeitet: moraliſche natürlich im Sinne der Zeit und daher nicht ſelten von einer Beſchaffenheit, daß man heutzutage kaum begreift, wie Schulvorſtände, Lehrer, Aeltern ſelbſt dergleichen von ihren Schülern und Kindern haben können öffentlich ausſprechen laſſen. Einen beſonders beliebten Stoff bot das Schulleben ſelbſt, und wiederum von ihm das Studentenleben, ſchon um der praktiſchen Anwendung, der Rathſchläge, Warnungen und Lehren willen, welche die agirende Jugend dabei an ſich ſelbſt zu richten hatte. So in dem Schulſpiegel von Hayneccius, dem Cornelius relegatus von Wichgrev, der 1618 in einer deutſchen Bearbeitung erſchien, vor Allem in der Komödie vom Studentenleben von Johann Georg Schoch: dem berühmteſten dieſer Stücke, als dramatiſche Compoſition, ja nur als Dichtung überhaupt völlig werthlos und ungeſchickt, als Beiſpiel der Gattung dagegen, ſowie namentlich als Schilderung der damaligen akademiſchen Verhältniſſe, von bedeutendem geſchichtlichem Werth.

Eine Eigenthümlichkeit dieſer Stücke ſodann, welche Zweifels ohne nicht wenig dazu beigetragen, ihre Ausbildung zu einer eigentlichen geſchloſſenen Kunſtform zu hemmen und aufzuhalten, iſt ihr außerordentlicher Perſonenreichthum: ein Reichthum, der jede genauere Charakteriſtik, jede künſtleriſche Anordnung faſt unmöglich machte. Auch er, wie ſo Vieles, ja Alles in dieſer Schulkomödie, erklärt ſich aus praktiſchen Zwecken: die Schüler ſollten eben alle beſchäftigt, die Aeltern alle zufriedengeſtellt, die paar Gulden Trinkgeld, welche der Schulmeiſter als Leiter, oft auch als Verfaſſer des Stücks, gemeiniglich am Schluſſe deſſelben empfing, in nichts geſchmälert werden.

Alles zuſammengenommen alſo, ergiebt ſich von ſelbſt, daß von einer künſtleriſchen Bedeutung, einem wirklichen und dauernden Einfluß auf die Entwicklung des Theaters ſelbſt von Seiten des Schuldramas keine Rede ſein darf. Vielmehr, wie die geiſtliche, ſo hat auch dieſe Schulkomödie ſich nirgend zu einer künſtleriſchen Geſtalt, einer eigentlichen literariſchen Bedeutung entfaltet; ſie gehört mehr, möchte man ſagen, in die Geſchichte der Pädagogik, als in die Geſchichte des Theaters. Nur ein einziger Mann von den Hundert und aber Hunderten, welche Schulkomödien geſchrieben, verſtand es, dieſe an ſich ſo triviale und

unkünſtleriſche Gattung über ihre urſprünglichen engſten Grenzen hinauszuführen und eine Vermittlung aufzufinden zwiſchen ihr und der Geſammtheit unſerer dramatiſchen Literatur. Doch kann die Wirkſamkeit dieſes Mannes erſt in einer ſpätern Epoche gewürdigt werden und begnüge ich mich daher an dieſer Stelle, Ihnen wenigſtens den Namen des Mannes zu nennen: es iſt Chriſtian Weiſe, der bekannte Schulmeiſter von Zittau, Grammatiker, Rhetor, Statiſtiker, Hiſtoriker, Poet — und unter Anderm auch dramatiſcher Dichter.

Schließlich noch ein Wort über die Dauer dieſer Schulkomödien hinzuzufügen, ſo ſcheinen ſie ihre Blüthe gehabt zu haben in der Zeit, da die geiſtlichen Spiele, welche ſie ſomit gleichſam ablöſen, allmälig verſchwinden, hauptſächlich alſo im ſiebzehnten Jahrhundert. Aber auch weit darüber hinaus, bis tief in die Mitte, ſogar bis Ende des vorigen Jahrhunderts, haben ſie, in einzelnen Provinzen, einzelnen Städten wenigſtens, fortbeſtanden. Noch zu Gottſched's Zeit, in den dreißiger Jahren, wurde in Leipzig, in der Charwoche, die Paſſionsgeſchichte dramatiſch aufgeführt: der Geiſtliche ſtellte Jeſus, verſchiedene Schulknaben den Judas, Petrus ꝛc., der Chor die Jünger im Ganzen dar. Sogar in Berlin, dem aufgeklärten, modernen Berlin, iſt eine der letzten Schulkomödien, eine Nachahmung des Sophokleiſchen Ajax, erſt 1757 unter Leitung des alten bekannten Rectors Tobias Damm von den Schülern des grauen Kloſters, die allerletzte, Gottſched's Bearbeitung der Voltaireſchen Zaire, ſogar erſt 1762 aufgeführt worden. In anderen Städten Norddeutſchlands haben ſie ſich, einzelnen Spuren zufolge, ſogar noch länger erhalten: ſo namentlich auf dem Gymnaſium zu Hannover fanden nach Ausgang der ſiebziger Jahre Aufführungen ſtatt, merkwürdig ſowohl durch die Wahl der Stücke (ſtatt der bisher üblichen Moralitäten nämlich führte man unter Anderm nichts Geringeres auf, als — Goethe's eben erſchienenen Clavigo), als dadurch, daß einer unſrer nachherigen geſchmackvollſten und feinſten Aeſthetiker, Karl Philipp Moritz, und einer unſrer nachherigen größten Schauſpieler, Auguſt Wilhelm Iffland, als Schulknaben darin beſchäftigt waren. — Ja und was ſpreche ich von der Vergangenheit?! da ja in dieſen allerjüngſten Tagen, in dem Augenblick beinahe, da ich dies ausſpreche, in

der berühmten Metropole deutſcher Bildung, zu anderm Schutt und Graus, den man hier gegenwärtig ausgräbt, auch die akademiſchen Aufführungen des Terenz, des Plautus u. ſ. w. in der That ausgegraben worden ſind. —

Drittens endlich, zum Abſchluß dieſer geiſtlich ſchulmäßigen Sphäre, will ich mit zwei Worten noch der Jeſuitenkomödie erwähnen, als derjenigen Form des geiſtlichen ſowohl wie des Schuldrama's, welche dem katholiſchen Deutſchland eigenthümlich war. Auch ihr, wie dem geiſtlichen Spiel der Proteſtanten, liegt das Myſterium der mittelalterlichen Welt zu Grunde. Die Jeſuiten, mit jenem Inſtinct der Schlauheit, welcher ihnen eigenthümlich, ja der bei ihnen ſogar das Recht und die Bedeutung einer weltgeſchichtlichen Macht gewinnt, konnten unmöglich lange im Unklaren bleiben über das ſinnefeſſelnde, herzbezaubernde und eben darum volksbeherrſchende Element, das in dieſen mittelalterlichen Spielen enthalten war. In dieſem Sinne führten ſie dieſelben in den Kreis ihrer Schulen ein; ja wie es von jeher ihr Grundſatz, die eigentliche Baſis ihrer Macht geweſen iſt, die Welt zu beherrſchen durch die Welt: ſo nun auch ihre dramatiſchen Vorſtellungen ſtatteten ſie mit Allem und Jedem aus, was der Luxus der damaligen Zeit an prächtigen Koſtümen, an Dekorationen, Verwandlungen, Maſchinerieen u. dgl. m. nur irgend gewähren, ſogar nur fordern konnte. Es waren gleichfalls geiſtliche Spiele, mit bibliſchen Stoffen: aber ſo verſetzt bereits mit weltlicher Zuthat, ſo verbrämt mit heidniſcher Mythologie, mit Oper und Ballet, ſo ganz berechnet auf Augenluſt und Sinnenkitzel, daß unſre armen, puritaniſch nüchternen Schulſpiele wohl allerdings ſehr dagegen in Schatten getreten ſein werden. Und in der That: in dieſen hohen, prächtig verzierten Hallen, unter dieſen Marmorbildern, Gemälden, Vergoldungen, welche den Bauſtil der Jeſuiten charakteriſiren, bei dieſer Reihe edelſter Namen, dieſen Grafen- und Fürſtenſöhnen, welche das Programm unter den Darſtellern, das heißt mithin unter den Jeſuitenſchülern nannte, vor dieſem Publikum, unter das ſelbſt Kaiſer und Könige ſich zu miſchen nicht verſchmähten: welche andere, welche glänzendere Gelegenheit hätte es gegeben, die Macht, den Reichthum, das Anſehn des Ordens vor Aller Augen ſiegreich zu entfalten

und gleichſam in Einem Ueberblick, einer Probe gleichſam ſeine ganze Gewalt ſpielend anzudeuten, als dieſe jährlich wiederkehrenden theatraliſchen Vorſtellungen? Wen ihre Predigten kalt gelaſſen, ihre Komödien gewannen ihn ſicher; wer ſich ihnen im Beichtſtuhl verſchloſſen, vor den Zaubern dieſer Bühne, vor der Pracht dieſer Aufzüge, der Süßigkeit dieſer Melodieen öffnete ſich ſein Herz. So iſt dieſe Jeſuitenkomödie nicht nur für die Beurtheilung des Ordens ſelbſt, ſowie für die Culturgeſchichte der betreffenden katholiſchen Länder ein nicht unerhebliches Moment: ſondern auch ſpeciell in der Geſchichte des Theaters, wär' es auch nur um der Ausbildung und Erweiterung willen, die der eigentliche ſceniſche Apparat der Bühne, Dekorationen, Maſchinen u. ſ. w. ihnen verdankt, ſchienen ſie mir den Platz zu verdienen, den ich ihnen hiemit eingeräumt. — Die Auflöſung der Jeſuiten (im Jahre 1773) machte natürlich auch ihren Komödien ein Ende — oder damit ich nicht zu viel ſage: ſie ſpielen ihre Komödien, wie ehemals vor, ſo jetzt hinter den Couliſſen — und das nicht mehr in katholiſchen Ländern allein. —

Kehren wir nun zu unſrer Ueberſicht der verſchiedenen Gattungen, die ſich im Lauf des ſiebzehnten Jahrhunderts entwickelten, zurück. — Die zweite Sphäre, wie Sie Sich entſinnen wollen, war das gelehrte Drama. Um ſeine Bedeutung zu begreifen, iſt es nöthig, daß wir zuvor einen Blick werfen auf die veränderte Stellung, welche die Gelehrten ſelbſt in dieſer Epoche einnehmen. In der eigentlichen Epoche der Reformation haben wir die Gelehrten überall auf der Seite des Volkes, ja mitten unter ihm, in lebendigſter Wechſelwirkung, geſehen; das Alterthum ſelbſt, zu welchem ſie gleichſam die Pförtner waren, galt weniger durch ſeine formale Seite (wenn ſchon auch dieſe, in allmäliger pädagogiſcher Wirkung, ſich allerdings fruchtbar erwies), als durch ſeine Stoffe im Allgemeinen, durch ſeine Fülle lebensvoller, ächt menſchlicher Ideen, welche, gleich einem befreiten Strom, die Abſtractionen der mittelalterlichen Welt hinwegſpülend, in breiter, heitrer Welle in die geöffneten Herzen des Volks einſtrömten.

Allein wie dieſer urſprüngliche humaniſtiſche Trieb erſtarrte und verdarb, ſo hörte in demſelben Grade auch das klaſſiſche Alterthum auf, durch ſeinen Inhalt zu wirken: und nur die Form, die regelmäßige,

elegante, gebildete, aber auch die abſtracte, leb- und inhaltloſe Form blieb übrig.

Von dieſem Standpunkt aus haben wir nun auch die Gelehrten des ſiebzehnten Jahrhunderts zu beurtheilen. Früherhin mit ſo ſtolzem wie verdientem Namen Magistri Germaniae, Lehrer Deutſchlands genannt, werden ſie jetzt, ſtatt ſeiner Lehrer, vielmehr nur ſeine Schulmeiſter — oder noch deutlicher zu ſprechen: ſeine Abrichter. Ihre ganze Thätigkeit, empfangend und wiedergebend, wendet ſich mit Einem Male auf die Form als ſolche; darum neben der Antike ſelbſt, ja zum Theil noch höher als dieſe, ſchätzen ſie diejenigen neuern Literaturen, welche dieſen Durchgang durch die Form der Alten, wie er jetzt auch der deutſchen Literatur bevorſtand, bereits gemacht hatten und ſtellen dieſelben als Muſter und Vorbilder des deutſchen Geſchmacks, insbeſondere der deutſchen Dichtung auf.

So zuvörderſt, um der abſtracten Reinheit willen, mit welcher ſie jenen Durchgang zurückgelegt, die holländiſche Literatur, welche, angenähert überdies durch ausdrückliche philologiſche Beziehungen, bei dieſen Gelehrten überall in Einer Reihe zählt mit den Griechen und Römern; ſo ferner die Italiener, ſo ſchließlich und hauptſächlich die Franzoſen. —

Aus dieſem unbegrenzten und ausſchließlichen Werthe nun, welcher, dem formalen, innerlich ausgeleerten, ausgehöhlten Charakter dieſer Epoche entſprechend, auf die Form als ſolche gelegt wird, folgt ferner dies, daß auch das Weſen der Poeſie, wie man ihren Werth theoretiſch lediglich nach der Form, der eleganten, zierlichen Aeußerlichkeit bemißt, ſo auch praktiſch einzig und allein in das formale Element verlegt wird. „Wer," ſo ließen ſchon zu Opitz' Zeiten, des Stammvaters und eigentlichen Erzeugers dieſer gelehrten Dichtung, einzelne reſolute Stimmen ſich vernehmen „wer von Natur inventiös iſt, copiam verborum hat und in bonis artibus beleſen iſt und will ſich nicht im Nothfall reſolviren, innerhalb vierzehn Tagen ein deutſcher Poet zu werden, der iſt nicht werth, daß er Brod eſſe." — Wie viel mehr mußte dieſe Anſicht nicht die herrſchende werden, ſeitdem nun Opitz die klaſſiſche Metrik, die Silbenmeſſung nach antikem Muſter eingeführt und dadurch eine beſtimmte, lehr- und lernbare, vorgeſchriebene Technik geſchaffen hatte

— an ſich eine Erwerbung von unſchätzbarſtem Werth, nur daß ſie bei ihrem erſten Auftreten und ehe ſie ſich mit dem Geiſt der Dichtung ſelbſt organiſch verſchmolzen hatte, nothwendig als eine Aeußerlichkeit, etwas Kaltes und Fremdes auf ihnen ruhen mußte. Auch die Poeſie wird es von hier ab Sitte als etwas rein Formales, Conventionelles, Aeußerliches zu betrachten; nicht mehr der lebendige Inhalt, die Macht der Empfindung, die Wahrheit des innerlich Erlebten ſoll den Dichter machen, ſondern ſchon genügt der wohlgemeſſene Vers, die erleſene, nach antiken Muſtern duftende Phraſeologie, die glatte, zierliche, gelehrte Form.

Es begreift ſich hienach ſehr leicht, wie die gelehrten Dichter dazu gekommen, gerade das Drama mit ſolcher ausgeſprochenen und entſchiedenen Vorliebe zu behandeln und, während ſie übrigens jeder Gemeinſchaft mit dem Volke, jedem Heraustreten in die Oeffentlichkeit ſich gefliſſentlich entzogen, dennoch das Theater mit wetteiferndem Fleiß anbauten. Das Drama hat, von allen poetiſchen Gattungen, die vollendetſte Form, die genaueſte und künſtlichſte Technik. Es bildete ferner gerade in jenem Augenblick den Modegegenſtand derjenigen Literaturen, welche dazumal für muſtergiltig geachtet wurden, zumeiſt alſo der holländiſchen, wo eben damals Joſt van der Vondel als ein anderer Sophokles und Seneca in Einer Perſon bewundert ward, ſowie der franzöſiſchen. Und endlich die Bühne, für welche dieſe gelehrten Dichter ſchrieben, war längſt nicht mehr jene wandernde Bühne des Volks, jene Banden fahrender Studenten und Abenteurer, von denen ich Ihnen am Schluß meines neulichen Vortrages geſprochen: vielmehr vorausgeſetzt, daß ſie überhaupt eine wirkliche Bühne im Auge hatten und nicht bloß abſtracter Weiſe Dramen ſchrieben für den Schematismus des Syſtems, ſo waren es immer nur die Höfe der Fürſten, auf die ſie ihr Auge gerichtet, ſo war es die Verherrlichung höfiſcher Feſte, die Feier fürſtlicher Vermählungen, Geburtstage, Namensfeſte ꝛc. was die Dichter dabei in Abſicht hatten. —

Doch ehe ich von dieſem Verhältniß der gelehrten Dichtung zu den Höfen ſpreche, einem Verhältniß freilich, ſo nahe und ſo innig, daß es nicht wohl zu trennen, ja daß die eine ohne die anderen kaum zu nennen

ſteht, erlauben Sie mir, Ihnen in flüchtiger Aufzählung die bedeutendſten dramatiſchen Dichter dieſer gelehrten Richtung zu nennen.

Es ſind deren hauptſächlich drei. Zuerſt Opitz, bekanntlich der Vater und Stifter dieſer ganzen philologiſchen Schule. Auch ſeine theatraliſchen Arbeiten ſind mehr philologiſche Uebungen, als wirkliche dramatiſche Schöpfungen. Dieſelben beſchränken ſich nämlich ausſchließlich auf Ueberſetzungen fremder Muſter: der ſophokleiſchen Antigone, der Troerinnen des Seneca und endlich auf ein Schäferſpiel Daphne, das er dem Italieniſchen, vermuthlich der Daphne des Ottavio Rinuccini, nachbildete. Aber auch ſchon durch dieſe Bearbeitungen wurde Opitz für das deutſche Drama maß- und muſtergebend: durch Antigone und die Troerinnen leitete er die Nachbildung der antiken Tragödie, vornämlich des Seneca, durch die Daphne die höfiſchen Feſt- und Singſpiele ein, von denen ich ſogleich des Genaueren ſprechen werde

Der Zweite iſt Andreas Gryphius, gemeinhin der Vater des deutſchen Drama genannt: ein Name, den wir uns gefallen laſſen können, ſobald man die deutſche Literatur dabei nur von ihrer gelehrten Epoche her datiren will, den wir jedoch übrigens und in weiteſtem Maße, aus Gründen, die Ihnen aus meinem letzten Vortrage gegenwärtig ſein werden, vielmehr für unſern alten ehrlichen Hans Sachs in Anſpruch nehmen. — Gryphius' Muſter waren hauptſächlich die Holländer, namentlich der oben erwähnte Joſt van der Vondel, der gerade zu jener Zeit in der Blüthe ſeines Ruhmes ſtand. Und es läßt ſich nicht läugnen: was von dieſem Muſter zu lernen war, eine gewiſſe Fertigkeit alſo der dramatiſchen Technik, eine gewiſſe Kunſt in der Anordnung des Stoffes, eine Art von Inſtinkt für einzelne dramatiſche Situationen und Conflicte, hauptſächlich aber eine gewiſſe gelehrte Fülle, eine (wenn ich ſo ſagen darf) pathetiſche Eleganz der Sprache, die ſich namentlich in den Chören, einem ſehr wichtigen Beſtandtheil der damaligen Tragödie, entfaltete — dieſes Alles, ſo weit es ſich erlernen ließ, hat Gryphius ſich in der That in einem Grade zu eigen gemacht, daß er ſein Vorbild darin ſogar noch übertrifft. Dahingegen was eigentlich den Dramatiker macht, die Kraft der Charakteriſtik, die Gewalt der Leidenſchaft in ihrem unmittelbarſten, glücklichſten Ausdruck, daran fehlt es

ihm gänzlich; ſeine Figuren, Trotz des glänzenden Pomps der Rede, mit welchem er ſie ausſtattet, Trotz dieſer überſchwänglichen, bauſchigten Rhetorik, mit der er uns ihre Leiden und Leidenſchaften auseinander zu ſetzen ſucht, ſind ſie dennoch des Lebens baar und vermögen kein wirkliches Intereſſe zu erregen. Freilich iſt dies ein Vorwurf, der weniger den einzelnen Dichter trifft, als das ganze Jahrhundert, in dem er lebte und deſſen Schuld er, wie in manchem andern, ſo auch in dieſem Stücke trägt: eine Zeit, welche ſelbſt charakterlos iſt, ohne Inhalt und Leben, ohne den Funken einer erhabenen göttlichen Leidenſchaft — einer Leidenſchaft, durch welche wir Alles bewältigen, weil wir ſelbſt ihr Alles opfern: wie vermöchte ſie Dichter zu erzeugen, welche der dramatiſchen Charakteriſtik wahrhaft mächtig ſind! wie könnte ſie Künſtler gebären, welche den heiligen Born der Leidenſchaft, den ſprudelnden Quell der Empfindung nicht allein lebendig in ihrem Buſen tragen, ſondern ihn auch auszuſtrömen wiſſen in machtvoll erſchütternden Accorden?! — Auch in den Stoffen, welche Gryphius behandelte, zeigt ſich, wie hohl dieſe Zeit und wie jene gewaltigen Mächte des Reformationszeitalters, Patriotismus und Nationalgefühl, in ihr ſo völlig erloſchen waren. Wir finden in den Dramen des Gryphius Stoffe aus der engliſchen, der römiſchen, der byzantiniſchen, ſogar der perſiſchen Geſchichte, wir finden alte Novellen und Sagen bearbeitet und eine Fülle von Anſpielungen und Bildungsſtoffen aus der antiken wie der modernen, der franzöſiſchen, engliſchen, italieniſchen, holländiſchen Literatur zuſammengewürfelt: nur die deutſche Geſchichte allein hat ihm keinen Stoff geboten, nur unter allen ſeinen Stücken nach einem vaterländiſchen ſucht man vergebens! — Bei alledem, von den Dramatikern dieſer gelehrten Epoche überhaupt, iſt Gryphius ohne Vergleich der bedeutendſte; mitten durch den gelehrten Pomp, die Unwahrheit ſeiner Sprache, die Lebloſigkeit ſeiner Charaktere bricht nicht ſelten ſogar eine gewiſſe Naivetät, eine gewiſſe urſprüngliche Friſche des Weſens hervor, zumal in ſeinen Komödien, die deswegen auch ſeinen Tragödien vorzuziehen ſein dürften, wenn ſchon ſie ihnen an formaler Bildung und geſchloſſener, künſtleriſcher Form bei Weitem nachſtehen. —

Der Dritte endlich in dieſer Gruppe iſt Lohenſtein. Man braucht

den Namen dieſes Mannes, der, mit Hofmannswaldau vereinigt, den Grund zu der ſogenannten zweiten ſchleſiſchen Schule legte, nur auszuſprechen, um ſogleich bei Jedem, der auch nur mit den äußerſten Umriſſen unſrer Literaturgeſchichte bekannt iſt, ein volles und deutliches Bild desjenigen hervorzurufen, was dieſen Dichter hauptſächlich bezeichnet: der Schwulſt, die Ueberfülle von Bildern, das carrikirte Pathos — Eigenſchaften Alles, für welche Lohenſteins Name wahrhaft typiſch geworden iſt. Wie Opitz vornämlich unter dem Einfluſſe der Alten, Gryphius unter dem Einfluß der Holländer ſteht, ſo Lohenſtein unter dem Einfluß italieniſcher Muſter; von ihnen, namentlich von Marino, deſſen unwahre, überſchwängliche Ausdrucksweiſe dazumal alle übrigen Literaturen, mehr oder weniger, angeſteckt hatte, ſtammen jene ſchielenden Gleichniſſe, jene ſpitzfindigen Antitheſen, jene ſchreienden, bunten Farben, jene Gedunſenheit der Gedanken wie der Sprache. — Dieſem Schwulſt zur Seite geht in den Tragödien des Lohenſtein ein unglaublicher, merkwürdiger Blutdurſt: doppelt merkwürdig, weil der Mann ſelbſt, wie ſeine Biographen uns verſichern und wie ſein Lebensgang beweiſt, perſönlich nichts weniger als blutdürſtig, ja nur kriegeriſch, ja nur tapfer, vielmehr ein höchſt timider deutſcher Gelehrter, ein ſehr loyaler kaiſerlicher Rathsherr und Stadtſyndikus zu Breslau war. Es iſt dies ein ganz ähnlicher Widerſpruch, wie bei Hofmannswaldau, ſeinem Freunde. Wie dieſer, im praktiſchen Leben ein durchaus ſolider, nüchterner Menſch von unſträflichſtem Lebenswandel, in ſeinen Gedichten eine wahre Freude daran findet, die lockerſten Anſpielungen, die wollüſtigſten Bilder mit ekler Gier zuſammenzuhäufen: ſo auch Lohenſtein, der beſcheidene, friedliche Mann, ſchwelgt ordentlich in ſeinen Tragödien in Blut und Mord und allen ſcheußlichſten Verbrechen; es iſt ein förmliches Haſchen in ihm, ein Ueberbieten einer Schandthat durch die andere, einer gräßlichen Situation durch die gräßlichere. Auch hält es nicht ſchwer, dieſen Widerſpruch ſowohl, wie den Schwulſt des Ausdrucks, deſſen ich vorhin gedachte, beide aus gemeinſchaftlicher Quelle zu erklären: aus jener Hohlheit nämlich, jenem abſtracten, unwahren Weſen, das ich Ihnen als den allgemeinen Charakter dieſer Zeit ſchon ſo vielfach genannt und nachgewieſen habe. Wem das, was

er zu ſagen hat, nicht eigentlich aus dem Herzen quillt, wem es viel weniger um den Inhalt zu thun iſt als bloß um die Form, nicht um den Kern, bloß um die Schale, nicht um das Weſen, bloß um den Schein: dem begegnet es gar leicht, daß eben dieſe Form, ſo zu ſagen, mit ihm davon rennt, daß er ſich völlig an ſie verliert, daß er, ſtatt ſie zu beherrſchen, vielmehr in maßloſer Willkür beherrſcht wird von ihr. Ebenſo wem (und dies wird immer derſelbe ſein, wie Jener) ſeine poetiſchen Geſchöpfe nicht eigentlich aus dem Herzen wachſen, wem ſie nicht der Ausdruck ſind eines tiefen inneren Lebens, nein, nur die ſchattenhaften, maskenartigen Träger einer künſtlichen Rhetorik: was, ich frage! hat der an ſeinen eigenen Schöpfungen zu ſchonen? welches Geſetz poetiſcher Nothwendigkeit, welches Geſetz der Ehrfurcht, möcht' ich es nennen, und der Scheu vor dieſen ſeinen eigenen Schöpfungen, dieſen Offenbarungen des Dämon in ihm, wird ihn verhindern, dieſe Geſchöpfe voll behaglicher Grauſamkeit wiederum zu vernichten, ſie zu köpfen, zu rädern, zu kreuzigen (und Alles dies, und noch viel Schlimmeres, findet ſich in Lohenſteins Stücken wirklich), ganz nach ſeinem Belieben und wie der Uebermuth ſeiner Phantaſie ihn ſtachelt?! — —

Solche Dichter nun, wie die eben genannten, bei denen die Form den Inhalt bereits völlig verſchlungen hatte und die man nicht würdigen, ja nicht einmal verſtehen konnte, ohne eine Maſſe gelehrter, künſtlicher Vorausſetzungen, mußten ſich ihr Publikum anderwärts ſuchen als bei dem Volke, deſſen Ohr für dieſe feinen, erkünſtelten Takte viel zu hart, deſſen Auge für das berechnete Spiel dieſer Farben viel zu ſtumpf, deſſen Sinne für den raffinirten Reiz dieſer Grauſamkeiten und Schauderſcenen viel zu roh, viel zu unverdorben waren. Sie wandten ſich alſo, kraft natürlicher Wahlverwandtſchaft, mit ihrer Welt der Formen und des Scheines dahin, wo von jeher der eigentliche Sitz, die wahre Heimath alles Scheines und aller Nichtigkeit geweſen iſt: an die Höfe der Fürſten.

Man pflegt es zu beklagen, und ſelbſt Schiller hebt es in einem bekannten Verſe mit Nachdruck hervor, daß keines Medicäers Güte der deutſchen Kunſt gelächelt habe. — Was die Medicäer angeht, ſo mag dies dahin geſtellt bleiben; im Uebrigen jedoch iſt ein Blick in die Ge-

ſchichte der deutſchen Literatur des ſiebzehnten Jahrhunderts mehr als hinreichend, um uns zu überführen, daß die deutſchen Fürſten, ſtatt zu wenig, ſich im Gegentheil ſchon viel zu viel um unſre Literatur bekümmert, daß ſie ihr den Stempel fürſtlichen Einfluſſes, den Stempel der Demuth, der Schmeichelei, der eigenen Wegwerfung ſchon viel zu deutlich aufgedrückt haben. —

Es iſt überhaupt etwas Mißliches mit der unmittelbaren, perſönlichen Theilnahme, welche Fürſten und Könige der Literatur ihrer Gegenwart, der Literatur der Mitlebenden ſchenken. Daß ſie ſich gar nicht um ſie bekümmern, daß Genüſſe, die tauſend Andere entzücken, für ſie nicht vorhanden, Schöpfungen, die alle Herzen begeiſtern, für ſie nicht da ſein ſollen, und das bloß deshalb, weil ſie Fürſten, weil ſie Könige ſind — wer möchte ſo barbariſch, wer ſo kindiſch ſein, dergleichen ernſthaft zu behaupten?! Aber ebenſo richtig iſt es, daß die perſönliche Theilnahme der Fürſten, die beſonderen Neigungen und Abneigungen ihres Geſchmackes praktiſch nur allzuleicht die Form allerhöchſter Willensmeinungen, wenn nicht gar politiſcher Demonſtrationen und Regulative annehmen — und daß mithin dieſe Orden und Penſionen, dieſe Titel und Stellen, mit denen Könige poetiſches Talent zu belohnen ſuchen, wie wohlgemeint ſie im einzelnen Falle auch ſein mögen, der freien Entwicklung der Literatur, und mithin dieſer ſelbſt, immer mehr ſchädlich als vortheilhaft ſind.

Und ſo möchte denn leichtlich das Beſte, was der Literatur aus dieſen Regionen her widerfahren kann, in jener Bitte enthalten ſein, welche Diogenes dem Alexander that: Tritt mir aus der Sonne. — —

Auch die deutſchen Fürſten des ſiebzehnten Jahrhunderts glaubten es ohne Zweifel ſehr gut zu machen, indem ſie ihre Hofhaltungen mit Dichtern und Versmachern erfüllten, Orden ſtifteten, Akademien gründeten — und dergleichen mehr. Und doch, was war die Folge davon, als daß, wie die Coalition der Geiſtlichen mit den Fürſten das Volk um die eigentlichen Reſultate der Reformation gebracht hatte, ebenſo jetzt die Coalition der Fürſten mit den Dichtern das Volk um ſeine Literatur brachte?! — Die letztere haben wir uns glücklich wieder erkämpft; hoffen wir, daß es uns mit der erſteren ebenſo gelingen werde!

Drei Formen ſind es nun hauptſächlich, welche das Drama zu der Unnatur, dem Pomp und Schwulſt, in welchem die Höfe es empfingen, von dieſen ſelbſt zurückerhielt. Erſtlich das allegoriſche Feſtſpiel, voll maskirter politiſch hiſtoriſcher Beziehungen, voll Servilität und ſpeichelleckender Unterthänigkeit. Es entſpricht, in literariſcher ſowohl wie geiſtiger Verwandtſchaft, dem hiſtoriſchen, das heißt im Sinne dieſer Zeit, dem politiſch galanten Roman dieſer Epoche, der gleichfalls an den Höfen ſeinen urſprünglichen und hauptſächlichſten Sitz hatte, von Hofgeſchichten ſich nährte, ſogar zum Theil von Fürſten ſelbſt geſchrieben ward.

Das Zweite war das Schäferſpiel. Seine Einführung fand zu einer Zeit ſtatt, wo es in Deutſchland allerdings nichts weniger als ſchäferlich zuging, in den dreißiger Jahren des ſiebzehnten Jahrhunderts, mitten alſo unter den Greueln des dreißigjährigen Krieges. Allein die Fürſten ließen ſich dadurch in ihrer Luſtbarkeit nicht ſtören: und ſo ward auch dieſe neue Erfindung der Schäferſpiele, die ſich ſchon durch den Gegenſatz empfahl, in welchem die Naivetät, das unſchuldvolle, natürliche Weſen dieſer Schäfer und Schäferinnen zu dem Zwang und der berechneten Unwahrheit des Hoflebens ſtand, an den Höfen mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Zwar bei Lichte beſehen, ſo war es auch mit der Unſchuld und Natürlichkeit dieſes Arkadiens nicht weit her: wie ſie ſich auch ausputzten, mit ſeidenen Bändern und vergoldeten Schäferſtäben, wie ſie auch ſeufzten nach Damon und Chloe und lange Reden hielten vom Glück des Landlebens und daß es doch Niemand beſſer habe auf Erden, als allein der Landmann (nämlich der verkleidete): es blieben doch immer Hofleute, große Herren, die einmal zum Zeitvertreib incognito reiſten, ohne das Bewußtſein ihrer eigentlichen Stellung jemals wirklich aufzugeben oder auch nur aufgeben zu wollen. Immerhin indeß lag gerade in dieſem Widerſpruch, dieſer innerlichen Unwahrheit etwas Anregendes, Pikantes, das den erſtorbenen Sinnen der Höflinge ſchmeichelte und die raſche und allgemeine Einführung dieſer Gattung an den damaligen Höfen begreiflich macht.

Drittens endlich die Opern, die Wirthſchaften, die Ballete. — Spuren eines deutſchen Singſpiels werden ſchon in früher Zeit, namentlich

bei Ayrer, gefunden: wie andrerſeits auch die geiſtlichen Spiele in Choralgeſängen ꝛc. zu etwas Opernartigem hinüberleiten mochten. Allein ehe noch dieſe Anfänge in nationaler Eigenthümlichkeit ſich hatten entwickeln können, ward, in ausgebildeter, fertiger Geſtalt, die Oper aus Italien und Frankreich nach Deutſchland verpflanzt. Als die erſte deutſche Oper gilt jene Daphne, welche Opitz dem Italieniſchen nachbildete und deren ich vorhin bereits gedacht habe; ſie ward zuerſt im Jahre 1627 zu Dresden zur Feier einer fürſtlichen Vermählung aufgeführt. Keine Gattung hat ſich in Deutſchland raſcher verbreitet als die Oper: aber auch keine andere kam den verweichlichten, üppigen Neigungen des Zeitalters bereitwilliger entgegen, keine andere fand geringeren Widerſtand, als das Drama, in ſeiner damaligen, fremden, ſchwerfälligen Geſtalt, der Oper zu bieten vermochte. Den Höfen ſchloſſen ſich in kurzer Friſt auch die größeren Städte an, wie Leipzig, Nürnberg, ganz beſonders aber Hamburg, das, im erſten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts, bei Weitem die berühmteſte deutſche Oper hatte; ſogar dieſelbe gewann hier auch für die Entwicklung unſrer Literatur eine eigenthümliche Bedeutung, inſofern nämlich die Anfertigung der Operntexte ſich in Hamburg zu einer eigenen literariſchen Betriebſamkeit, einem beſonderen Literaturzweige ausbildete, der auch für die Geſammtheit unſrer Dichtung nicht ohne weſentlichen Einfluß blieb.

Mehr im ausſchließlichen Beſitz der Höfe erhielten ſich die Wirthſchaften und Ballete. Unter den Wirthſchaften verſtand man eine Art von Hofmaskeraden, bei denen in der Regel der fürſtliche Wirth ſelbſt nebſt ſeiner Gemahlin ſich als Schenkwirthe, als Brautältern einer Bauernhochzeit oder dergleichen verkleideten; die Hofleute ſtellten Wirthshausgäſte, Bauern und Aehnliches dar und wurden in dieſer Geſtalt von dem fürſtlichen Paar bewirthet. Alſo auch hier, wie bei den Schäferſpielen, ein ſcheinbares Heraustreten aus den Schranken des Hoflebens, ein kokettes Spiel mit der Einfachheit der niedern Stände: wie man mitunter wohl auf vornehmen Tafeln grobes Schwarzbrod als Leckerbiſſen aufgetragen findet. Auch die Hofdichter mußten zur Verherrlichung dieſer Feſte beitragen durch kleine, artig gereimte Deviſen und Sprüche, durch Chor- und Feſtgeſänge, von denen uns einzelne

Muſter in den Werken der Herren von Caniß, Beſſer, König und anderer Hofpoeten noch heutigen Tages aufbewahrt ſind. Die berühmteſten Wirthſchaften fanden an einem Hofe Statt, der übrigens zu jener Zeit (gewiß zum Heil der Unterthanen) nicht eben im Rufe großen Geſchmacks und großer Prachtliebe ſtand, am Brandenburger Hofe. Wie Dresden durch ſeine Opern, ſo glänzte Berlin durch ſeine Wirthſchaften; ſelbſt ein ſo ſparſamer, ſo geiziger König, von ſo barbariſchen Sitten, wie Friedrich Wilhelm der Erſte, fand doch an dieſer Art von Feſten den lebhafteſten Geſchmack und ſtattete ſie mit einer Freigebigkeit aus, daß ſelbſt die Franzoſen, dieſe allgemeinen Maîtres de plaisir des damaligen Europa, mit einer Art von Hochachtung von den Hôtelleries des Berliner Hofes ſprachen.

Das Ballet endlich wurde gleichfalls ſeit dem dreißigjährigen Kriege in Deutſchland einheimiſch; mit der Literatur hat es weniger als die Oper und ſogar als die Wirthſchaft zu thun gehabt und darf ich es daher an dieſer Stelle bei der bloßen Nennung ſeines Namens bewenden laſſen. —

In dieſe Kreiſe alſo zerfiel die damalige dramatiſche Welt, an dieſen verſchiedenen Gattungen arbeiteten und erfreuten ſich die verſchiedenen Abſtufungen der ſogenannten guten Geſellſchaft, der Geſellſchaft, inſoweit ſie eingereiht war in die allgemeine Rangordnung jener Tage. Was blieb dem namenloſen, dem Volk? Die Geiſtlichen hatten ihre Myſterien und Schulſtücke, die Gelehrten ihre gelehrten Dramen, die Höfe und reichen Handelsſtädte ihre Opern, ihre Maskeraden und Ballets: was hatte das Volk, die eigentliche große Maſſe, die ſich zwar politiſch rechtlos erklären, der aber ihre Neugier und Schauluſt ſich ſo wenig nehmen ließ, als etwa ihr Magen?!

Die Antwort auf dieſe Frage werde ich Ihnen in meinem nächſten Vortrage geben; ich werde Ihnen zu zeigen ſuchen: wie all dieſe excluſiven Formen, dieſe Kreiſe und Kaſten des deutſchen Theaters ſich auflöſten ſchließlich und zuſammenbrachen in dem Chaos der Volkskomödie — und wie erſt aus dieſem Untergang, aus dieſen trüben, in einander rauſchenden Waſſern, die gereinigte Form des deutſchen Dramas ſich ſiegreich erhob!

Digitized by Google

Anmerkungen.

Zu pag. 115: wie z. B. Prediger Martin Rinckhardt's Eißlebiſcher Chriſtlicher Ritter. Der vollſtändige Titel deſſelben lautet: „Der Eißlebiſche Chriſtliche Ritter. Eine newe vnd ſchöne Geiſtliche Comödia, darinnen nicht allein die Lehre, Leben vnd Wandel des letzten deutlichen Wundermanns Lutheri ſondern auch ſeiner vnd zuvörderſt des Herrn Chriſti zweyen vornemſten Hauptfeind PABsts vnd CALVINIſten, ſo wohl als anderer vielfältige Rath vnd Fehlſchläge, auch endlicher in Gottes Wort offenbarter vnd gewiſſer Außgang, biß an den nunmehr bald zukünftigen Jüngſten tag: beydes nach ſchöner Poetiſcher vnd verblühmter Art, vnd denn auch hiſtoriſcher richtiger Warheit, in 3 Rittern, Brüdern, PSEUDO-PETRO, MARtino vnd Johanne, als die vmb ein erbſchaft vnd Teſtament ſtreiten, abgemahlet vnd auffgeführet durch Martinum Rinckhart, Diac. zu Eißleben in der Neuſtadt. Agiret aber vom Gymnaſium daſelbſt post ferias Caniculares 1613.“ Siehe Gottſcheds Nöth. Vorr. I, 168 ſgg. wo auch der Inhalt des Stückes weitläuftig angegeben. Derſelbe iſt, namentlich auch durch die bereits von Gottſched bemerkte Aehnlichkeit mit Swift's bekanntem Märchen von der Tonne, merkwürdig genug, um ihn auch hier in äußerſter Kürze zu wiederholen. Ein König, Immanuel, hat drei Söhne, Pſeudo-Petrus, Martinus, Johannes. Alle drei wandern aus: Peter nach Italien, Martin nach Eisleben, Johann nach der Schweiz. Unterdeſſen ſtirbt der Vater, ein Teſtament hinterlaſſend, durch welches den drei Brüdern das Reich gemeinſchaftlich vermacht, Einigkeit und Liebe dringend empfohlen wird. Aber Peter, der zuerſt heimkehrt, achtet des Teſtamentes nicht, nimmt das Reich in Beſitz, bedrängt ſeine Bruder ſowohl, wie die Unterthanen der Krone aufs Grauſamſte. Vergeblich dringt Martin, der inzwiſchen auch zurückgekehrt, auf Beachtung des väterlichen Teſtamentes: der gewaltthätige Bruder will nichts davon wiſſen. Dagegen als der jüngſte Bruder, Johannes, gleichfalls zurückkehrt und, zur Entſcheidung des Zwiſtes, den Vorſchlag macht, ſie wollten alle drei nach der väterlichen Leiche ſchießen, wer ſie zunächſt am Herzen träfe, ſolle die Krone behalten: ſo iſt zwar Petrus ſogleich dazu bereit, Martin dagegen widerſetzt ſich herzhaft einem ſo unkindlichen, gräulichen Beginnen. Da erſcheint der Geiſt des Geſtorbenen ſelbſt: die beiden abgefallenen Söhne werden beſtraft, Martin dagegen, als der einzig Treue, wird belohnt und zum König gekrönt. —

Der gleich darauf erwähnte Müntzeriſche Bauernkrieg deſſelben Verfaſſers (mit ausführlichem Titel: Martin Rinckharts monetarius seditiosus, oder Tragödie von Thomas Müntzern i. e. Der münzeriſche Bauern Krieg, ſo 1525 in das evangeliſche Reformations-Werck mit eingefallen) erſchien zu Leipzig 1625 Gottſch. a. a. O. p. 184 ſagt davon: „Die Dauer der Handlung währt in dieſem Stücke ganzer vier Jahre. Es ſind auch an die 52 handelnde Perſonen darinnen; den Schwarm, welchen der Verfaſſer Herr Omnes zu nennen beliebet hat, noch ungerechnet.“ — Vgl über Rinckhart als geiſtlichen Lieder- ſowie als Dramendichter die ausführliche Beſprechung bei Gervinus III, 85 fgg. 268. 353. 421.

Ebendaſ.: eines Ungenannten Tetzelocramia ꝛc. Der Name des Verfaſſers iſt, nach Gottſched p. 175, unter den lateiniſchen Verſen angegeben,

welche die Stelle der Vorrede vertreten: M. Heinrich Kielmann, Conrector am fürſtl. Pädagogium zu Stettin. Sie erſchien 1617 und war eigentlich eine Jubelſchrift zur hundertjährigen Wiederkehr der Reformation; ſchon 1618 war eine dritte Ausgabe nöthig geworden: ſ. Gottſch. a. a. O.

Zu pag. 115: So ſchon aus dem Jahre 1550 wird uns von einem Luſtigen Spiel zwiſchen Adam und Eva ꝛc. Dieſes Stückes, das bei Gottſched fehlt, wird in Koch's Compendium Erwähnung gethan: vgl. Kehrein I, p. 110, 111. Dagegen das folgende von Holzwart beſchreibt Gottſched II, 230. Vgl. Bouterwek Geſch. d. Lit. IX, 433; ſowie Gervinus II, 363. III, 94. 135 und Jördens, Lexikon deutſcher Dichter und Proſaiſten VI, 345—347.

Zu pag. 118: Hiemit nehmen wir von dem geiſtlichen Schauſpiel ꝛc. Bekanntlich hat daſſelbe bei den Katholiken (wo es ebenſo in Blüthe ſtand wie bei den Proteſtanten; vgl. zur Probe die „Comedi von der freudenreichen Geburt Jheſu Chriſti von Benedict Edl. Pöckh Trabandt," aufgeführt zu Wien im Jahre 1568: Schlager a. a. O. 215. 303—310; dergleichen wurde auch noch zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts gegeben: ſ. den Theaterzettel bei Schlager p. 353) ſich ſogar bis zu dieſer Stunde lebendig erhalten, in den Paſſionsſpielen der Oberammergäuer Bauern: ſ. den Aufſatz von Guido Görres in den Hiſtoriſch-politiſchen Blättern von Phillips und Görrs, im ſechſten Bande, ſowie (wenn wir uns recht entſinnen) A. Lewald in ſeinem Buche über Tyrol.

Zu pag. 118: Von Johann Klay, dem Pegnitzſchäfer. Johann Klay oder Clajus, zum Unterſchiede von dem 1533 gebornen Grammatiker und Schulmann gleichen Namens (ſt. 1592 zu Weißenſee in Thüringen: ſ. in Kürze in Jörden's Lexikon I, 302 fgg.) gewöhnlich der Jüngere genannt, ward 1616 zu Meißen geboren. 1644 durch die Kriegsunruhen nach Nürnbrrg verſchlagen, ſchloß er daſelbſt eine genaue Freundſchaft mit dem bekannten Philipp Harsdörfer, einem der angeſehenſten Polyhiſtoren und Dichter jener Zeit, (Jördens II, 332—344) mit dem im Verein Klay im Jahre 1644 die unter dem Namen des Pegneſiſchen Blumenordens bekannte Dichter- und Sprachgeſellſchaft (ſ. Otto Schulz, die Sprachgeſellſchaften des XVII. Jahrhunderts, p. 34) gründete. Er ſtarb 1656 als Prediger zu Kitzingen in Franken. Vgl. Jördens I, 306—309. Bouterwek X, 183. 266. Gervinus III, 427; wie auch den neunten Band der Müller-Förſterſchen Bibliothek deutſcher Dichter des ſiebzehnten Jahrhunderts wo eine, wiewohl völlig unzulängliche Probe ſeiner lyriſchen Gedichte mitgetheilt wird, p. 65—76, vgl. Vorr. XXVII—XXIX. Eine bei Weitem charakteriſtiſchere Auswahl hat Wilh. Wackernagel im II. Theil ſeines deutſchen Leſebuchs gegeben; vgl. außerdem Fr. Schlegel's Schriften, im I. Band. Seine hiehergehörigen Stücke ſind (nach Jördens a. a. O. 307, verglichen mit der Bibl. Deutſch. Dicht. p. XXVIII):

1. Von der Höllen- und Himmelfarth Jeſu Chriſti. Nürnberg 1644.
2. Herodes der Kinder Mörder, nach Art eines Trauerſpiels ausgebildet und in Nürnberg einer deutſchliebenden Gemeine vorgeſtellet. Ebendaſ. 1645.
3. Der leidende Chriſtus in einem Trauerſpiel vorgeſtellet. Ebendaſ. 1645.

Digitized by Google

4. Johann Klay, gekrönten Poetens, Engel- und Drachenſtreit. a. O. u. J. (1650?).
5. Irene, das iſt Vollſtändige Ausbildung des zu Nürnberg geſchloſſenen Friedens. Nürnberg, 1650.
6. Geburtstag des Friedens oder rein-reimdeutſche Vorbildung, wie der Kriegs- und Siegsfürſt Mars aus Deutſchland ſeinen Abzug genommen mit Trummeln, Trompeten, Heerpauken, Musqueten- und Stücken-Salven, und die Irene oder Friedensgöttin mit Zinken, Poſaunen, Geigen, Dulcinen, Orgelen, Klocken, Freudenmahlen, Feiertagen, Feuerwerken, Gold Austheilungen ꝛc. wieder eingeholet und angenommen worden. Ebendaſ. 1650.
7. Das ganze Leben Jeſu Chriſti. Ebendaſ. 1651.

Zur genaueren Charakteriſtik dieſer Dichtungen möge folgende Stelle aus Gervinus III, 428 fgg. dienen: „Die Zurichtung und Aufführung dieſer dramatiſchen Rhapſodien iſt äußerſt merkwürdig. Wir ſind gleichſam am Uranfang des Drama, das in elternloſer Zeugung wie von ſelbſt entſteht, angelehnt an den kirchlichen Gottesdienſt, wie die älteſten griechiſchen Stücke, aufgeführt wie dieſe und geleitet von einem Choragen ohne weiteres Perſonal als das Chor. Der Prediger Dilherr ſchlägt nämlich am Sonnabend einen poetiſchen Anſchlagzettel an die Kirche an: wer morgen nach Chor und Predigt dem Poeten zuhören möchte, was er vom Muſenhauſe ſüßes bringe, der möge in der Kirche bleiben. Ein muſikaliſcher Vortrab, eine bewegliche Inſtrumentalmuſik eröffnete dann am Sonntag die nachkirchliche poetiſche Feier, unterbrach und beſchloß ſie. Der Dichter leitet ſeinen Gegenſtand, ſelbſt redend, in Proſa oder Vers ein, in epiſcher Erzählung, bis er an eine Stelle kommt, wo er eine der handelnden Perſonen mit einem „ſpricht ſie" redend einführt, wobei er wohl noch bemerkt, daß ſie wahrſcheinlich, vielleicht, ohne Zweifel, in folgender Art bei der oder jener Gelegenheit ausgebrochen. Nun entzückt er ſich in ſeiner Vorſtellung zu dem Charakter und der Stimmung der darzuſtellenden Figuren, die nie dialogiſch, ſondern nur hinter einander aus dem Einen Munde des recitirenden Dichters reden, er verſetzt ſich außer ſich ſelbſt, ſchaut wie in einer Viſion das was er darſtellen will und theilt es in einem feurigen Enthuſiasmon mit; Lieder und Chöre unterbrechen den deklamatoriſchen Vortrag und werden von Anderen geſungen. . . . . Ueber allen Begriff armſelig und dürftig iſt der Inhalt dieſer Sachen, ſo ſchwülſtig wie gemein, ſo hyperſublim wie platt, ſo blumenreich und ſüßlich wie roh und plump der Vortrag. Noch ſind die erſten dieſer Stücke nicht Schauſpiele genannt, was ſie auch in der That nicht ſind. Sie können im Gegentheile weit eher als Oratorienanfänge gelten." Den Engel- und Drachenſtreit ſowie den Herodes hat Bouterwek a. a. O. 267—272 ausführlich zergliedert, auch einzelne Proben daraus mitgetheilt, z. B. aus dem Monolog Lucifers, in welchem derſelbe den Entſchluß faßt, ſich von der himmliſchen Majeſtät unabhängig zu machen:

„Was will der halb gott wohl? Soll ihm das Menſchenhaus
Zu Fuße fallen?
Soll ich wallen
Und mit leeren Händen gehen aus?
Mit nichten nicht! der hat noch lange nicht geſieget,
Der hat nicht flugs verſpilt,
Der ein Mal unter liegt,
An dem der Siegesfürſt ſein frohes Müthlein kühlet.

Friſch! wir wollen männlich fechten,
Unſern Theils, mit unſern Rechten.

Ein redlicher Soldate,
Der fragt nicht dich und mich,
Ob ihm der Sieg gerathe,
Er hat den Sieg bei ſich.

Trarara! trarara! trarara!
Geht mit uns ein das tolle Mordgetümmel
Oder packt Euch aus Eurem Himmel!"

Und ferner aus ſeiner Anrede an das höllische Heer:

„Brich auf! erhebe dich, und führe die Armeen
Den Feinden ins Geſicht, daß ſie behutſam ſtehen,
Zum Schlagen ſtets bereits. Laß die Gefahren fahrn!
Ihr Knechte haltet feſt bei Fahnen und Standarn!

Keiner ſcheue keinen Tod!
Her, die neu gegoßnen Stücke,
Hier die Kugeln, Kraut und Loth,
Sollen brechen ſein Genicke.
Friſch heran, treue Cameraden!
Fallet an,
Dieſe ſchießen, jene laden!"

u. ſ. w.

Schließlich einige Stellen aus dem Monolog des Herodes, da die Geſpenſter ſeiner von ihm gemordeten Gattin und Kinder vor ihm aufſteigen:

Der Gott läßt mich nun ſitzen,
Dem ich die Kirchenſpitzen
Zu Ehren aufgebaut.
Es plagen mich Geſpenſte,
Kohlſchwarz berauchte Wänſte!
Es ſchauert mir die Haut.

Kommt, alle Teuffel, kommt! Zerreiſſet meine Seele!
Zerret, zerſtücket,
Zerfleiſchet, zerknicket,

Rauchet und ſchmauchet,
Rädert und ädert,
Recket und ſtrecket,
Henket, erträncket,
Schwenket, verrenket,
Täufet, erſäufet,
Foltert und poltert,
Senget und brennet,
Zwacket, zerhacket
Arm und Bein!"

xc. xc.

Vgl. über die beiden obigen Stücke auch Gottſched im Nöth. Vorr. I, 197. 198.

Zu pag. 119: Schon Friſchlin, wenn er ſeinen Schülern xc. Dieſes ſowie das Folgende nach Gervinus III, 91 fgg.

Zu pag. 120: So in dem Schulſpiegel von Hayneccius xc. Martin Hayneccius, geb. 1544 zu Borna, ſt. als Rector der Schule zu Grimma 1611. Er iſt, neben andern Stücken, namentlich einem „Hans Pfriem oder Meiſter Kecks Comedien" (von 1582: Gottſch. Nöth. Vorr. I, 119), Verfaſſer von: Almansor seu ludus literarius, von ihm ſelbſt als „Schulteuffel d. i. eine ſchöne chriſtl. Comedie" xc. auch unter dem Titel: „Der Kinder Schulſpiegel," ins Deutſche übertragen. Vgl. Gottſch. a. a. O. 153. Kehrein I, 125.

Der Titel des Wichgrev'ſchen Stückes, das im Jahre 1600 zu Roſtock aufgeführt worden, lautet nach Gottſched, Nöth. Vorr. I, 158 folgendermaßen: Cornelius Relegatus. Eine Newe luſtige Comödia, welche gar artig der falſchgenannten Studenten Leben beſchreibet, Erſtlich in lateiniſcher Sprache beſchrieben durch M. Albertum Wichgrevium, Hamburg. Jetzo aber auf vieler Anſuchen

vnd begehr in Teutſche Sprach vberſetzt durch Johannem Sommerum Cycnaeum Pfarrherrn zu Oſter Weddingen. Magdeburg bey Johann Francken (1618). — Sie zählt, nach Gottſched's Bericht, ein und ſechzig Perſonen.

Endlich Joh. Georg Schoch's (geb. ? geſt. ? lebte als praktiſcher Juriſt zu Naumburg an der Saale: Jördens IV, 605—607; vgl. Gottſched N. V. I, 209. 217. 223) Comoedia Vom Studenten Leben, Leipzig, zu finden bei Johann Wittigauer, 1658 (nicht, wie Gottſched a. a. O. 223 angiebt, und auch Bouterwek X, 285 wiederholt 1657; eine zweite Ausgabe erſchien 1668). Da dies ohne Vergleich das bedeutendſte Stück dieſer Gattung, auch als ſolches allgemein anerkannt iſt (vgl. Bouterwek a. a. O. 285—288), ſo will ich nachſtehend einige Bruchſtücke daraus mittheilen, die zugleich als Probe der Schulkomödie überhaupt dienen mögen. —

Die Fabel des Stückes ſelbſt kann nicht wohl einfacher erfunden werden. Amandus, eines reichen Kaufmanns, und Floretto, eines Edelmannes Sohn, werden von ihren Vätern, unter Pickelhärings Begleitung, auf die Univerſität geſchickt; bald aber gerathen ſie in die wildeſten Ausſchweifungen, dergeſtalt daß ſie von der Univerſität relegirt werden, während dagegen Jäckel, eines armen Bauers Sohn, der aber ſeine Zeit beſſer benutzt hat, zum Magiſter befördert wird. Als Vor- und Zwiſchenredner iſt Mercurius beſchäftigt. — Den Anfang macht ein

Vor-Spiel.

Hier wird erſtlich mit Trompeten und Heerpauken ein Zeichen geben und praeambulirt.

Nach dieſem werden die Vorhänge gezogen und ſtehet Mercurius unbeweglich allbereit in ſeiner Stellung, fänget darauff zu den Anweſenden alſo an zu reden.

Was ſehet Ihr mich, Ihr Sterblichen, ſo ingeſambt mit unverwendeten Augen an? Verwundert Ihr Euch, wie Ich, als ein Gott mit Euch reden könnte? (unter wehrendem Reden ſpielt Mercurius zuweilen mit den Füßen und Talarien gleich flög er) oder verlanget Euch meine gantze Göttliche und unvergleichliche Beredſamkeit mit euern ſterblichen Ohren anzuhören? ... Was erſchrecket und entſetzet ihr euch meine herren? daß Ich von meiner Gottheit geſaget? Erſchreckt nur nicht. Ich bin jo nicht euer Feind, der grauſame und abſcheuliche Krieges-Gott Mars. So hab ich auch weder Donner noch Blitz in meinen Händen wie mein Vater der Jupiter. Dieſer ſchlancke Schlangen-Stab mit welchem ich meine Bottſchafften auszurichten pflege, verkündiget Euch ſo gemeiniglich, wie Ihr wiſſet, etwas gutes und fröliches. Vnd Ihr, was ſchämt ihr euch? Ihr Edles und züchtiges Frawen Volck, ihr ſchönes und anmüthiges Geſchlechte. Was ſchämbt ihr euch doch ſo? Sehet mich nur an; Ich bin jo nicht der nackende Cupido ſo führ' ich weder Köcher noch Bogen, entzünde auch nicht junge und zarte hertzen mit unerhörten gräulichen Liebes-Flammen. Ich bin Mercurius, wie ihr mich wol kennet, ein geſchwinder Bothe und Gerichtsfrohn der Götter. ... Ich ſage, eine Luſt wil ich euch für Augen ſtellen, das allerluſtigſte und frölichſte Leben auff der Welt, das luſtige und fröliche Studenten-Leben." u. ſ. w.

Es folgt hierauf eine weitläuftige Auseinanderſetzung über das Studentenleben, ſeine guten und ſchlimmen Seiten u. dgl. m. Zum Schluß heißt es:

„Jedoch laſſe ſich deswegen niemand abſchrecken, und vermeine, daß ob ſolches gleich bey etzlichen zu geſchehen pflege, deßwegrn nothwendig bei allen erfolgen müſſe. Wie ich denn eben zu dieſem Ende männlichen den Anfang, Mittel und Ende eines Studenten, ſo wol im Böſen als Guten vor Augen zu ſtellen geſinnet, einen jedweden zu guter Nachricht, (wo anders meine geneigten Herren und Frawen dieſem Schaw-Spiel, ſo viel Zeit, Gedult, und Stillſchweigen gönnen wollen,) der ihren auff Univerſitäten deſto beſſer wahr zu nehmen, abſonderlich aber, das Alter, Art, Gelegenheit und Mittel zuvorher wohl zu bemercken, wollen ſie anders ihre Vnkoſten nicht übel angelegt, einmal wieder erſtattet und künfftiger Zeit Ruhm und Ehre und einen unſterblichen Namen von den Ihren zu gewarten haben.

Hiermit tritt Mercurius geſchwind
ab, und fallen die Teppichte.
Wird eine Instrumental-Music
gehalten. Hernach
Werden die Teppichte auff dem
Theatro und innern Scene gezogen,
und werden
Der erſten Handlung erſte 4 Auff-
züge in Stellungen und Vertönungen
gezeigt, auſſer Pickelh. ſo nicht
mit darbey.
Hier kann ein wenig inne gehalten
werden, bis wiederum ein Zeichen mit
Trompeten und Heerpauken zur
Action geſchehen.
ꝛc. ꝛc.

Sodann die Scene, wo Pickelhering zum Hofmeiſter der beiden angehenden Studenten angeworben wird; Petralto iſt der alte Edelmann, Gerſon der Kaufmann.

Petralto ad Gerson. Aber was geben wir ihnen für einen Geſehrten und Auffwärter mit?

Gerson. Mein Knrcht Pickelhering ſolte ſich nicht übel ſchicken, der were gleich ſo ein feiner luſtiger Jungh für ſie, und könnte ihnen in ihrem Statu die Weile vertreiben.

Petralto zu den Söhnen. Wolt ihr Pickelhering haben zu euern Servieteur.

Beide Söhne. Ja, ja; mit allen Willen.

Gerson. Ich muß ihn doch heraus ruffen. Holla! Pickelhering geſchwinde heraus, auff ein Wort. Holla, Holla! höreſtu nicht?

Pickelhering. Ja flugs eilends und geſchwinde in puncto, in momento, in continento. Doch ich muß zu Hauſe bleiben, mein Herr möchte mich ruffen, mein Herre, ja, mein Herre.

Gerson. Höreſtu nicht, wer dich rufft; Komme geſchwinde heraus, mache fort.

Pickelhering guckt ein wenig heraus.

Sieh da; ſieh da; Herr ſeyt ihrs! Ja, ja, alsbald,

(ſibet wieder nein.)

Gerſon. Nun, was machſtu? Wenn wirds?

Pickelh. Ja doch, ja doch, wenn nur die Labethe weg iſt,

(leſt ſich mit der Karte hören.)

Pickelhering kömt heraus, bringt eine Karte mit, und kratzt ſich trefflich im Kopff.

Ja ſchiß dir doch tauſendmal drauff. Ich dachte wol, die Dübel die wirds hohlen. Nun komm ich, nun komm ich, was wolt ihr Herr, fein kurtz, fein kurtz, ich muß wieder hinein.

Gerſon. Was haſtu denn da? Eine Karte?

Pickelh. O nein.

Gerſon. Was iſt es denn?

Pickelh. Es iſt mein Wechſelbrieff. Jo jo, ich habe letzund müſſen drauff auszahlen.

Gerſon. Nun, iſt das dein Wechſelbrieff.

Pickelh. Ja, ja! Ich wolte daß die Dübel die Handlung holte, der Kramer käme zeit genung nach. (wiſcht ſich ab) Wie muß es ihm ein Kerl laſſen ſo ſauer werden. Das Spielen jetzt wohl, aber es kleidet ſickermentſch übel.

Gerſon. Aber höreſtu Pickelhering, hetteſtu auch wol Luſt zu reiſen.

Pickelh. O ja, wenn die Schencken nicht weit von einander liegen.

Gerſon. Wolteſtu wol auf die Acàdemi mit?

Pickelh. Ich wolte gleich drauff. Wolt ihr auch mit?

(Gnüpffet am Senckel und wil gehen.)

Gerſon. Wohin denn? Wohin?

Pickelh. Auff die Kacketremi.

Petralto der Alte von Adel. Ihr verſtehet uns nicht guter Freund, wir wollen unſre Söhne auff eine hohe Schule ſchicken, wolt ihr mit ihnen wohl fort.

Pickelh. Ja, wenn ſie nicht gar zu hoch iſt, ich ſteige nicht gerne hoch. Ich bin mein Tage nicht gern in die niedrigen gangen, behüte mich Gott, wenn die Schulen nun hoch ſeind.

Petralto. Ey, es iſt ein Orth in einer Stadt, da ſich die Studenten auffzuhalten, und zu ſtudieren pflegen.

Pickelh. Studenten; Sind das nicht Caldaunen-Schluckers? Seind es nicht Kerl, ſie gehen ſtraff gebutzt; ſo Pflaſtertreter, die den gantzen dag müſſig und ſpelunkelieren gehen, die da immer ſchreyen hox! hoxt he! Wetz! wetz! ha, ha! ſeind das Studenten? Nun weiß ichs wol. Aber was ſollen euere Söhne da thun? Sollens auch ſolche Kerl werden? könnt ihr ſie denn ſelbſten nicht zu Hauſe freſſen und ſauffen lernen? Soll ich denn auch mit? Was ſoll ich denn thun?

Petralto. Ihr ſolt achtung auff ſie geben, und zuſehen, daß ſie nicht zu ſchaden kommen.

Pickelh. Das iſt prave. Ich verſtehe es wol; Ich ſoll ihr Hoffmeiſter werden.

Petralto und Gerſon lachen. Ja ja, wenn es was zu verſchicken giebt.

Pickelh. Aber meine Beſtallung, was iſt die?

Petralto. Es wird ſich damit wohl ſchicken, gebt ihr nur fleißig Achtung auff ſie.

Pickelh. Der Juncker verzeihe mir groſsgunſtig, ich wolte ſie lieber voraus haben, das were ein wenig gewiſſer. Ich weis wohl wie die kahlen Schüffte,

die Edel Leuthe, ſeynd. Wenn ſie ſollen Geld geben, da ſind ſie trefflich vergeſſen. Sie ſagen viel zu und halten wenig; Zuſagen iſt Edelmänniſch, halten iſt Bäueriſch."

Endlich noch eine Scene aus dee fünften Handlung, das wüſte Treiben des damaligen Studentenlebens darſtellend:

Die Purſche, Amandus, Floretto,
Pickelh., eine Dame, die Zoſe,
die Wache.

Die Purſche gehen gaſſatan*) mit einer Muſic, Amandus mit einem alten Huth und Mantel verſtellet, iſt auch dabey, ſie kommen bey einer Damen Thüre beſtehen, machen ihr ein Ständgen, und muſiciren lange, Pickelhering kömt endlich auch dazu, die Purſche gehen fort, Amandus ſtielt ſich heimlich von ihnen abe, giebet eine Loſung, die Thüre gehet auff, und ſchleicht mit Pickelhering gar heimlich hinein, die Purſche verlieren ſich mit ihrer Muſic, Amandus in zwiſchen, wird von der Zoſe gar mit leiſen Schritten in einer Damen Loſament bracht. Amandus ſetzet ſich zu ihr, und galaniſirt mit derſelben. Pickelhering macht ſich in deſſen zur Zoſe, und Schertzet mit ihr. Die Teppiche fallen. Amandus indeſſen iſt von der Compagnie vermiſſet worden, ſie kommen wiedee für das Haus, agieren die Dame zum hefftigſten fahen einen Tumult an, ſchärffen in die Steine, und ſchreien Hundsfutt kom raus von der Hure. Sie treten auff eine Seite, gleich als ob ſie weg wehren, und hören ob ſich auch jemand melden oder heraus kommen wolte. Pickelhering kömt heraus mit einer Ofengabel und bleiben die Voehänge auffgezogen, meint ſie wehren hinweg: ſchmelt, und macht ſich ziehmlich breit, es kömt einer an der Wand heimlich hin geſchlichen, hauet umb Pickelhering herumb, Pickelhering erſchrickt, ſtehet gantz ſtille, und reget ſich nicht, endlich leſt er für groſſem Schrecken die Ofengabel aus den Händen fallen. Amandus iſt anfangs gar ſtille, zu letz iſt er resolvirt hinaus zu gehen, die Dame fällt ihm umb den Halß und bittet ihn zu bleiben, Pickelhering bekömt wieder das Haus ein. Die Vorhänge werden zugezogen. Sie folgen ihm nach. Der tumult gehet wieder an, Pickelhering guckt wieder ein wenig hinaus und ſpricht:

Pickelhering. Was die Tübel ſeynd für Nacht-Raben drauſſen, die ſo anſchlagen? Was wolt ihr ihr Kerl? Ihr könt heunte kein Bier mehr kriegen, der Keller iſt ſchon zugeſchloſſen. Die Mutter hat den Schlüſſel mit genommen, ich wolte euch gerne helffen, ihr müſt ſehen, ob ihr anderswo, noch was bekommen könnet.

Die Purſche ſchlagen an.

Mache auf du, oder dee Hencker ſol dir auf deinen Kopff fahren, auff, auff;

ſchlagen heftig an.

Pickelhering. Ey ihr Herren thut doch ein wenig gemach, ihr werdet die Leute aus dem Schlaff wecken. Vater und Mutter ſind ſchon lange zu Bette, ſie werden nicht wiſſen, was da iſt. Ihr werdet uns Vngelegenheit machen, thut es doch unſertwegen nicht.

Die Purſche. Wo iſt denn die Jungfer?

Pickelhering. Es iſt alles zu Bette. Ihr könt heute nicht zu Ihr, ihr müſt morgen wieder kommen. Mein Herr und Sie, ſie ſchlaffen ſchon mit einander, ihr ſeyd ein wenig zu lange geweſen, jetzund wil ich und die Magd auch

*) = gassatim.

gehen, Schert euch doch vor dem Hauſe weg. Wenn es der Vater und die Mutter hörten, wir könten in Vngelegenheit kommen, wir ſeynd hier innen ſo ſtille als wir können, und ihr habt drauſſen ſo ein parlament

Sie hauen nach Pickelhering. Pickelhering wiſcht mit dem Kopff wieder hinein, Sie ſchlagen noch hefftiger an, gleich indem erbrechen ſie, und ſtürmen das Haus, hier müſſen die Vorhänge der innern Scene fallen, und wird das Bette vom Theatro geſchafft, werden die Vorhänge auffgezogen, und kömmet die Wache Friede zumachen. Die Purſche ſtellen ſich zur wehre, es werden auff beyden Theilen etzliche beſchädigt. Sobald die Soldaten gedämpffet, iſt Floretto auff dem Platze, nimmet ſich ſeines Cammerathens an, und erhebet ſich ein neu weſen. Amandus iſt auch auf dem Theatro ohne Wams, die beyden treten zuſammen, kehren einander die Rücken zu, und wehren ſich über alle Maſſen, die Soldaten kommen noch ſtärcker, die Purſche müſſen weichen, und kommen endlich von einander.

Zu pag. 121: Sogar in Berlin iſt die letzte Schulkomödie rc. Vgl. Plümicke, Theatergeſch. von Berlin, p 161. 218. — Ueber die Aufführungen in Hannover, noch in den ſiebziger Jahren, iſt Moritz' eigene, höchſt intereſſante Schilderung im erſten Bande des Anton Reiſer zu vergleichen, die überdies durch Iffland ſelbſt (meine theatraliſche Laufbahn, p. 55. 56) beſtätigt wird; vgl. die vortreffliche Skizze von Wilib. Alexis: Anton Reiſer, in dem Liter. hiſt. Taſchenb. Bd. V. (1847) p. 1—71. — Uebrigens ſollen, mündlicher Verſicherung zufolge, auf dem Pädagogium zu Halle die Schuldramen ſich ſogar noch bis in den Anfang des laufenden Jahrhunderts fortgepflanzt haben.

Zu pag. 122: Drittens endlich will ich noch der Jeſuitenkomödie erwähnen rc. In Betreff dieſer für die Entwicklung der dramatiſchen Kunſt in den katholiſchen Landen ſo überaus wichtigen Erſcheinung ſah ſich der Geſchichtforſcher bis vor Kurzem, wenige zerſtreute gelegentliche Notizen und Anſpielungen abgerechnet, auf Nicolai's Bericht im vierten Bande ſeines bekannten großen Reiſewerks verwieſen, ſo unzulänglich und unhiſtoriſch derſelbe in der That auch iſt. Neuerdings indeſſen haben die ſchon mehrfach erwähnten vortrefflichen „Wiener Skizzen aus dem Mittelalter" von Schlager, Neue Folge 1839, auch dieſem Mangel abgeholfen. Seine Darſtellung beſchränkt ſich zwar allein auf die Jeſuitenkomödie zu Wien: allein da dieſe, den Verhältniſſen gemäß, in der That die umfangreichſte und bedeutendſte von ganz Deutſchland war, ſo kann ſie ſehr wohl zur Charakteriſtik der geſammten Gattung dienen. Leider, wie es ſcheint, iſt das Schlagerſche Buch, in Norddeutſchland zum Wenigſten (wo es von öffentlichen Bibliotheken allein in der Berliner vorhanden zu ſein ſcheint: in Leipzig, Dresden, ja ſogar in Göttingen habe ich mich vergebens danach bemüht), lange nicht ſo bekannt, wie es ſeines vorzüglichen, ſo lehrreichen wie unterhaltenden Inhaltes wegen verdiente: weshalb es mich doppelt am Orte dünkt, hier einen kurzen Auszug in Betreff der Jeſuitenkomödie einzuſchalten: vgl. a. a. O. p. 224 fgg.

Akademiſche und Schulkomödien fanden, wie überall, ſo auch in Wien ſchon ſeit Ausgang des XV. Jahrhunderts Statt; ſogar es darf ſich rühmen, die Wiege dieſer Darſtellungen überhaupt geweſen zu ſein, inſofern

Digitized by Google

nämlich die früheſten derſelben, die Celtes'ſchen Aufführungen Terenziſcher und anderer Stücke, zuerſt in Wien veranſtaltet wurden (ſeit 1486). Auch ſpäterhin, bis zur Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts, fanden dieſe Spiele eine ziemlich lebhafte Pflege: wie denn namentlich Wolfgang Schmälzel, Lehrer beim Schottengymnaſium, als Verfaſſer zahlreicher Schulſtücke bekannt iſt; die Titel, ſämmtlich auf geiſtlichen Inhalt deutend, ſiehe a. a. O. p. 230.

Einen völlig neuen Aufſchwung indeſſen gewann dieſe Art von Darſtellungen ſeit der im Jahre 1551 erfolgten Berufung des Jeſuitenordens; von Rath und Bürgerſchaft zuvorkommend unterſtützt (vgl. das Regiſter der Schenkungen, Verſchreibungen ꝛc. namentlich aus der Mitte des folgenden Jahrhunderts bei Schlager p. 222 Anm.), nahm derſelbe, mit dem übrigen Unterricht, auch die Schulkomödie ſofort in ſeine Hände. „Schon im Jahre 1554" (das heißt alſo, drei Jahre nach ſeiner erſten Anſiedlung) „führten die Jeſuiten in ihrem neuen Kollegium am Hof, und zwar in ſeinem Hofraum, eine Komödie des Euripides, dann im Jahre 1559 andere dramatiſche Vorſtellungen, in Anweſenheit von dreitauſend Zuſchauern, durch ihre Schüler auf" (a. a. O. 231 wo außerdem auf Buchholz' Geſchichte Ferdinand des Erſten, Bd. VIII, p. 188 verwieſen wird).

Ihre eigentliche Blüthe jedoch erreichten ſie erſt in der zweiten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts, zu einer Zeit alſo, wo einerſeits der politiſche wie pädagogiſche Einfluß der Jeſuiten zur unbeſtrittenſten Herrſchaft gelangt war, andrerſeits auch das Theater ſelbſt, nach Einführung der Oper, der Ballete, Schäferſpiele u. dgl. m. ſowie im Allgemeinen der italieniſchen Muſter, einen Vorrath von ſceniſchen Mitteln, Prachtſtücken und ſinnlichen Ergötzlichkeiten gewonnen hatte, von dem man früher, in den naiven, gleichſam den Kinderjahren der deutſchen Bühne, kaum eine Ahnung gehabt.

Dieſe äußeren Mittel nun, dieſer Reichthum an Decorationen, Koſtümen, Verwandlungen ꝛc. war es vorzüglich, deſſen die Jeſuiten ſich bemächtigten und durch den ihre Komödie, abgeſehen von dem allgemeinen ſocialen und culturhiſtoriſchen, auch ein ſpecielles Intereſſe für die eigentliche Theatergeſchichte behauptet. Seinen Gipfel erreichte dieſer ſceniſche Aufwand, dieſer ſinnbethörende und zugleich imponirende Reichthum der Ausſtattung, ſeitdem den Jeſuiten die Auszeichnung zu Theil ward, zugleich die ſogenannten Ludi Caesarei abzuhalten: ſolche Vorſtellungen alſo, die in Gegenwart und zu Ehren des kaiſerlichen Hofes, bei allerhöchſten Namensfeſten, Vermählungen, Einzügen u. dgl. m. veranſtaltet wurden: ſo daß man, mit Rückſicht hierauf, den Jeſuiten, zu den viel und mancherlei Aemtern, die ſie, offen und heimlich, als Beichtwäter, Erzieher, Rathgeber, Geſandte und Miniſter einnahmen, auch die Ehre, unter den älteſten Hofkomödianten zu zählen, nicht vorenthalten darf; dieſelben Männer, welche Fürſten und Könige am Faden regierten und die Rollen austheilten — oder doch auszutheilen meinten zu dem großen Drama der Geſchichte, verſchmähten es nicht, auch Komödie zu ſpielen auf den Brettern und, wie politiſche Allianzen und Tractate, ebenſo Opern und Ballete zu arrangiren: lucri bonus odor (dachten ſie vermuthlich) qualibet ex re — und Komödiant iſt Komödiant.

Von der Einrichtung, und näheren Beſchaffenheit dieſer Stücke nun giebt Schlager a. a. O. p. 233 folgende Beſchreibung. Erſtlich waren ſie jederzeit in Latein verfaßt; nach dem Titel folgt regelmäßig das Argumentum (kurze Inhaltsanzeige, häufig, wenn nicht immer, in deutſcher Sprache: vgl oben den Text der

Vorleſung p. 119), dann meiſtens das Präludium (allegoriſches Vorſpiel: wobei zum Voraus auf das regelmäßige allegoriſche Beiwerk der Haupt- und Staatsactionen hingewieſen werden mag, wovon in der folgenden Vorleſung) und ein kurzer Scenenauszug. Unter den Perſonen des Stückes ſelbſt finden ſich nicht geringere, als z. B. die Stimme Gottes, Jesus Christus dominus noster, die beata virgo, Engel, Apoſtel, Heilige, Märtyrer und Märtyrerinnen, Tugenden, Untugenden, Fürſten aller Länder, Flüſſe, Reiche und Welttheile u. ſ. w. — Die Mehrzahl der Stücke hat nur Männerrollen, die wenigen weiblichen in den anderen wurden (wie auf der älteren Bühne überhaupt) ſtets von (ſtudirenden) Jünglingen vorgeſtellt.

Ein ſolches Stück z. B. war die

Pietas Victrix
Sive
Flavius Constantinus Magnus,
de
Maxentio Tyrano Victor.
Acta Viennae Ludis Caesareis, Augustissimo Romanor. Imperatori, Hungariae Bohemiaeque Regi
Leopoldo,
A
Studiosa Juventnte Caesarei Et Academici Collegii Societstis Jesu, Mense Fehrvarii, Die (?) anno
MDCLIX.

Das Argumentum (a. a. O. 318—320), eine Ausführung des Satzes: Facile Coronas occupat, qni sua per arma D E V M circumfert. Prima enim proferendi Imperia lex et Ars est, proferre Pietatem, übergehen wir, da es ſich von der Grundlage der Geſchichte, oder richtiger der Legende, in nichts Erheblichem entfernt. Bei Weitem charakteriſtiſcher iſt ſchon das Perſonenverzeichniß, die Nomina Actorum; dieſelben zerfallen in

Coelites.

B. Virgo.	S. Nicolaus.
S. Petrus.	S. Helena.
S. Panlus.	Angeli (tres).

Principes.

Fl. Constantinns Magnns.	Maxentius.
Fl. Jnlius Crispns.	Romnlus Filins.
Constantinus Junior.	

Ministri Principum.

Dymas Magus.	Artemius Dux.
Maximns Consul.	Ablavius Dnx.
Salius Filius.	Valerius Dux.
Metellus Consul.	Achillas Dux.

Excubitor.

Chori. Musici.

Providentia. Victoria. Sol. Tyberis. Vindicta *).	Fama II. Faber. Musa.
	Popa. Faber. Triton.
Providentia. Phaethon. Tyberis.	Popa. Larva infernalis.
Pietas.	Popa.
Consilium. Faber. Triton.	Popa.
Industria. Popa. Triton.	Popa.
Impietas.	Faber.
Ambitio.	Musa. Nais.
Furor. Triton.	Nais.
Angelus in colnmna ignis. Pax.	Triton.
Fama I.	

Chorus Romanae Juventutis Et Saltatorum.

(beſtehend aus drei und dreißig Perſonen, ſechs junge Leute aus den edelſten Geſchlechtern, einen Dietrichſtein, Traun, Edeody ꝛc. an der Spitze.)

Chori Inferorum et Lavarum.

Rex Inferorum.	Veranus Mysta.
Volumnus. Sacerdos Martis.	Maguscus.

Accedunt:

Coelites, Inferi, Exercitus.

Die Geſammtzahl der Mitſpielenden, nur ſoweit dieſelben namentlich aufgeführt ſind, beläuft ſich weit über hundert. — Das Präludium, von der Providentia, Pietas, Furor, Ambitio, Impietas, Consilium und Industria gehalten, war nur von geringem Umfang; die Dauer des Stückes ſelbſt dagegen ſchlägt Schlager auf etwa drei Stunden an.

Nächſt dem Perſonenverzeichniß ſind beſonders die Decorationen zu beachten (p. 235); es waren ihrer neun, alle von auserleſener Pracht und größten Dimenſionen, wie ſchon das Local der Aufführung (p. 236) ſie nöthig machte. Endlich und hauptſächlich die Maſchinerieen, deren Zahl und Beſchaffenheit in der That erſtaunlich iſt und den großartigſten Begriff von der techniſchen Ausbildung der Jeſuitenbühne gewährt (a. a. O. ebendaſ.). — Schon im Vorſpiel wird Jemand „ex machina coelesti“ ſprechend eingeführt. Sodann im erſten Akt: Chorus in nube pensilis. Angelus in Columna ignis; apparent Cadavera, terrae motus, Fulmina; Gladii volantes, ululae audiuntur; Tyberis sanguineus, serpentes volantes; volantes angues, latratus canum, draco ignes vomens, emergit monstrum; subsilientia ex inferno monstra; evolat in nubes sequitur pietas, captatur impietas. Ebenſo im zweiten Act kommt der Parnaß auf die Bühne, ein Lorbeerbaum und eine Palme wachſen hervor, auf denen der Ruhm ſitzt; andere Bäume ſtürzen um, werden von Giganten in die Wolken geſchleudert; ferner fliegende Engel, Adler und Drachen, in der Luft kämpfend u. ſ. w. Im dritten erſchließt ſich gar die Hölle ſelbſt, der Höllenfürſt, von Drachen gezogen, fährt herein, Sonnenauf- und Untergang, Phaethon den Himmel in Brand ſetzend, aus dem Wagen geſchleudert. Im vierten (in welchem übrigens

*) Die verſchiedenen Gruppirungen dieſer Namen bezeichnen ohne Zweifel die verſchiedentlichen Muſikſtücke, die Soli's, Duette, Terzette, Septette ꝛc. die in dem Stücke vorkommen.

die heilige Helena, abwechſelnd mit einem Engel, die Habsburger Regenten, von Rudolp I. bis auf Kaiſer Leopold, mit kurzen Charakteriſtiken herzählet: a. a. O. p. 238) erſchienen Kometen, Geiſter, Schiffe, eine Stadt wird belagert, eine Brücke geſprengt, Consilium und Industria fahren im Wagen der Pietas in die Luft; im fünften ein höchſt künſtlicher Triumphbogen u. ſ. w. —

Ganz ähnlicher Beſchaffenheit waren einige ſpätere Stücke, von denen Schlager gleichfalls Notiz giebt: ſo das „Connubium inter Henricum et Adelindam Conradi II. Caesaris filiam, Divina providentia dispositum et Caesaris Mayestatis Leopoldo et Claudiae, felici Cal. Januarii in scenam datum sqq von 1674 (p. 239), die Pia et Fortis Mulier, in S. Natalia, S. Adriani Martyris Conjuge expressa, Augustissimis Majestatibus, Leopoldo invictissimo Romanorum Imperatori et Eleonorae Magdalenae Theresiae . . . in Scenam data anno Salutis MDCLXXVII, (mit dem Beiſatz: Musica composuit Joannes Casperus Kerll), wo außer dem Votum Mundi, Hymen, Mars, Apollo, Daphne, Innocentia, Endimion, Luna, Nox, Pietas, Aeolns auch die vier Welttheile nebſt den vier Winden ſingend auftreten u. ſ. w. (p. 240).

Den Schluß endlich machten, allem Vermuthen nach, die Stücke des Jeſuiten Andreas Fritz, deſſen Codrus, Cyrus, Penelope, Julius Martyr, auch ein Schäferſpiel Alexis, um 1760 in Wien gedruckt erſchienen. Wenige Jahre darauf, 1773, machte die Auflöſung des Ordens auch dieſen Darſtellungen ein Ende; wenigſtens finden die Komödien, welche die Jeſuiten ſeitdem ſpielen, nicht mehr auf den Brettern ſtatt. —

Soweit Schlager. Seine ausführlichen und überall vortrefflich begründeten Schilderungen haben dasjenige, was Nicolai in ſeiner Reiſe IV, 561 ſgg. über dieſen Gegenſtand mitgetheilt, allerdings faſt überflüſſig gemacht. Doch wird das Programme iner Jeſuitenkomödie vom Jahre 1725, das er veröffentlicht, auch jetzt noch, Auszugsweiſe, nicht ohne Intereſſe geleſen werden:

ABRAHAMI
Gegen Gott
Und
ISAACI
Gegen ſeinem Vatter Gehorſamb.
Auf offentlicher Schau-Bühne
Vorgeſtellet:
Von einer Hoch-Adelichen, Wohlgebohrnen, Wohl-Edlen
Edlen, Ehr, und Sinnreicher Jugend der Andert, und
Erſten Schull in Gymnasio der Geſellſchaft JESU,
den 22. Tag des Brachmonats, im Jahr 1725.

Innhalt. Abrahamus, nachdeme er in Palaestinam abgereyſet, wird von GOtt ermahnet, ſeinen Sohn Isaacum auf den Berg der Erſcheinung dem Himmel aufzuopfferen. Welcher den Göttlichen Befelch nachkommend, Isaacum (ſo ihme ſelbſten den Scheitter-Hauffen zugetragen, und ſelben beſtige) ſchon würklich Enthaubten wolte, aber er iſt von einem Engel in wehrenden Streich führen innen gehalten worden. Genes. c. 22.

Vorſpill. Die Meer-Nymphen beſtellen wegen Cassioppis Hochmuth Andromedam dero Tochter einen Wallfiſch vorzuwerffen, und reichen ſolche Mercurio dar, an eine Felſe anzubinden.

Erſte Vorſtellung. Abrahamus vergleichet ſich wegen einen Brunnen mit zweyen Fürſten Abimeleche und Phicole, von welchen ihme auch Palaestinam zu Bewohnen geſtattet wird. . . . .

Letzte (12) Vorſtellung. Abrahamus führet Isaacum in eigenen Kleyder zurück, und lobet ſambt der Sara ſeiner Gemahlin GOtt und den ihnen wiederumb geſchenkten Sohn.

Nachſpill. Perseus führet die allbereith von ihme entbundene, und den Wallfiſch entriſſene Andromedam als ſeine Braut fort.

„Alles zu gröſſerer Ehre GOttes."

Einen ähnlichen Zettel, nur allerdings bei Weitem cultivirter, aus den allerletzten Tagen der Jeſuitenkomödie, nämlich vom Jahre 1773, aus Erfurt, theilt der (Reichardtſche) Theater-Kalender für 1800, p. 60—63 mit; ich will, zur Vergleichung mit obigem, wenigſtens einige Bruchſtücke herſetzen:

Die betrogene Geldbegierde
ein Luſtſpiel, aufgeführet von der dritten Schule zu Erfurt den 28 May, 1773.

Inhalt.

Die herrſchende Geldbegierde kann alle Neigungen eines Menſchen zu einer blinden Unſinnigkeit machen. Der unglückliche Menips iſt uns in den Geſchichten als ein ſolches abſcheuenswürdiges Beiſpiel abgeſchildert. Dieſer blöde Sterbliche ließ ſich von dem Schimmer des Goldes ſo bethören, daß er ſich mit unruhigen Sorgen auszährete, um ſeine Kiſten mit dem theuren Erze zu bereichern. Die niederträchtigſten Handlungen waren ihm nicht zu ſchändlich: wenn er dadurch etwas in Geld zu verwandeln wußte. Er druckete wen er konnte; und ſein ganzes Haus ließ er Noth leiden, damit durch den geringern Aufwand das reitzende Geld erſparet wurde. Er erwarb aber nichts dadurch, als daß er ſich und andere plagete, damit er mehrere Schätze mit grauſameren Schmerzen verlieren konnte ꝛc.

Eine Anekdote, welche derſelbe Almanach, Jahrg. 1799, p. 35 über eine Jeſuitenkomödie zu Hildesheim im Jahre 1631 mittheilt, erſcheint uns, trotz des citirten Gewährmannes (Laugwitz im Schwed. Lorbeerkranz. Th. III, p. 379) doch zu apokryphiſcher Natur, um ſie hier zu wiederholen.

Endlich gehört hieher noch die kurze Notiz in Schubart's Selbſtbiographie: ſ. C. F. D. Schubart's, des Patrioten, geſammelte Schriften und Schickſale. Stuttg. 1839, p. 247: Ich habe nicht ſelten an der Seite eines weiſen Katholiken die raſenden Aufzüge der Jeſuiterſchüler verlacht, die öffentlich in den lächerlichſten Symbolen die ganze Grammatik, Rhetorik, Logik und Metaphyſik — und zur Abwechſelung auch eine Garküche vorſtellten. Da tritt bald ein Jüngling als Vokativus, als Enallage, als Syllogismus, als Monas — und bald darauf als Bratwurſt, oder Kalbsſchlegel auf. Ein Aufzug, der Unſinn und nicht komiſches Salz verräth. Vielleicht würde ein deutſcher Shakespear eine ſolche Scene benutzen können — wie ich denn überhaupt den deutſchen dramatiſchen Dichtern und Romanſchreibern rathen möchte, die katholiſchen Provinzen Deutſchlands fleißiger zu bereiſen, wenn ſie ja Originale und lebendige Carrikaturen finden wollen.

Zu pag. 124: „Wer," ſo kießen ſchon zu Opitz' Zeiten ꝛc. So der heſſiſche Poet Bachmann bei Schupp: Gervinus II, 228. 229.

Zu pag. 125: wo eben damals Joſt van der Vondel. Geb. 16.. geſt. 16.. Seine berühmteſten Stücke waren Palamedes (ein Feſtſtück zu Ehren des Prinzen Moritz und Barneveldts) und Gysbrecht van Amſtel, welches letztere noch gegenwärtig, nach zwei Jahrhunderten, auf den holländiſchen Bühnen gegeben wird. Vgl. in Kürze N. G. van Kampen's Ueberſicht der niederl. Lit. in J. G. Eichhorn's Geſch. d. Lit. Bd. III, Abth. 2, p. 924. 962.

Zu pag. 126: Zuerſt Opitz, bekanntlich der Vater und Stifter ꝛc. Geb. 1597 zu Bunzlau in Schleſien, ſt. 1639 zu Danzig an der Peſt. Vgl. über ihn die ſehr ausführliche und eingehende Darſtellung bei Gervinus III, 197 fgg; doch iſt auch das Urtheil Hoffmanns von Fallersleben, in deſſen „Polit. Gedichte aus der deutſch. Vorzeit," (Leipzig, 1843) p. 211—243 nicht außer Acht zu laſſen. — Speciell ſeine dramatiſchen Arbeiten angehend, ſo erſchien zuerſt die Ueberſetzung der Trojanerinnen: „L. Annaei Senecae Trojanerinnen, deutſch überſetzt und mit leichter Auslegung erkläret durch Mart. Opitium. Wittenberg in Verlegung Zachariä Schürers, Buchführers ꝛc. Gedruckt bei Auguſto Boreck. Im Jar 1625." In der bekannten Fellgibel'ſchen (der vollſtändigſten unter den vorhandenen) Ausgabe der Opitz'ſchen Gedichte von 1690 ſteht dieſelbe im erſten Band, p. 202—288 abgedruckt. — Das zweite ſodann, vom Jahre 1627, war die Dafne; von ihr wird in einer folgenden Anmerkung ausführlicher die Rede ſein. — Endlich drittens „des griechiſchen Tragödienſchreibers Sophoclis Antigone deutſch gegeben durch Martinum Opitium:" zuerſt Danzig 1636, in der oben erwähnten Fellgibel'ſchen Ausgabe Bd. I, p. 159—201. Ueber ihren Werth als Ueberſetzung vergleiche, außer J. F. Degen's Lit. d. deutſch. Ueberſ. d. Griechen, II, 419 den Aufſatz des Verfaſſers: „Zur Geſchichte der deutſchen Ueberſetzungs-Literatur: Sophokles," zuerſt in den Halliſchen Jahrbüchern, Jahrg. 1840. Nr. 57 fgg. (p. 449—504); jetzt auch in den ſo eben erſcheinenden „Kleinen Schriften," Band I. wiederholt. — Um auch hier eine Probe wenigſtens von Opitz' dramatiſchem Stil zu geben, ſetze ich den Anfang der Antigone (Vers 1 bis 38 des Originals, nach der Amſterdamer Ausg. des Opitz von 1646, p. 171 fg.) her, ſowie aus den Troerinnen den Anfang des erſten Chorgeſangs (nach der Frankfurt a. M. Ausg. von 1628, p. 441 fg.):

Antigone.

O Schweſterliches Haupt, Iſmene, kanſt du ſagen
Mit welchem Vnglück vns nicht Jupiter geſchlagen,
Des Oedipus ſein Hauß, ſo lange wir gelebt?
Ich weiß daß keine Laſt, kein Creutz auff Erden ſchwebt,
Nichts alſo ſchändtlich iſt, nichts ſchnöders kan geſchehen,
Das ich von vbel nicht an dir vnd mir geſehen.
Jtzt auch berichtet man, daß durch die gantze Statt
Der Feldherr wiederumb Befehl ertheilet hat.
Was haſt, was höreſt du? haſt du dan nichts vernommen
Von feindlicher Gewalt, ſo auff die Freunde kommen?

Iſmene.

Antigone, mir wohnt kein Wort von Freunden bey,
Das tröſtlich oder nicht, gut oder böſe ſey,
Nachdem zwey Brüder ſind vns zweyen Waiſen blieben,
Die beyd' auff einen Tag einander auffgerieben.
Seyt der Argiver Volck die nechſte Nacht allhier
Erleget worden iſt, ſo bin ich außer mir,
Vnd weiß nicht ob ich jetzt wol odee vbel ſtehe.

Antigone.

Diß hab ich wol gedacht: vnd deſſentwegen gehe
Ich mit dir für den Hoff, zu reden gantz allein,

Iſmene.

Was iſts? mich dunckt dein Wort wird ſehr verwieeet ſeyn.

Antigone.

Leßt Creon durch das Grab der Beüder dann nicht ſehen
Daß ee den ehren wil, vnn den dadurch noch ſchmehen?
Den Etheocles zwar hat ee, als Recht vnd Pflicht,
Vnd ſeine Bitt' erheiſcht, beſtattet, wie man ſpeicht:
Der wird von denen nun geehrt, die nicht mehr leben.
Von Polyniees hat er ſämptlich mit gegeben,
Es ſol ſich, giebt man für, kein Bürger unterſtehn.
Zu decken ſeinen Leib, noch auch im Leyde gehn.
Er ſoll gantz unbeklagt, gantz vnbeſcharrt mit Erden,
Der Vogel ſüſſer Schatz vnd Luſt des Raubes werden.
Man ſagt, die Satzung helt der fromme Ceeon dir
Vnd mir (mir eben auch) durch Außruff ernſtlich für
Ee ſol auch kommen ſelbſt, diß kläelich fürzubringen,
Dem der es noch nicht weiß; ſoll darauff gäntzlich deingen,
Nicht als auff ſchlechtes thun, ſo daß wer ſolcher That
Sich vnterfangen wird, den Halß verwircket hat.
Hierauff beruht es nun. Itzt rette deinen Namen,
Ob daß du Edel biſt, ob ſchlimm von gutem Samen.

*

Das Chor der Trojanerinnen.

HECVBA.

CHOR. Ach! du kanſt nichts newes ſagen;
Diß iſt keine frembde Laſt
Dann wir ſchon von der Zeit klagen,
Seit auß Phrygien der Gaſt
Nach Amielas hin iſt kommen:
Seit Cybelen Fichtenbaum
Seine Reiſe hat genommen
Durch des tieffen Meeres Schaum.
Iden, der nun gantz ſaſt blecket,
Weil wir jhn mit vns verbrandt,
Hat der Schnee zehnmal bedecket:
Zehn mahl hat des Schnitters Hand
In dem Felde Keen gehawen,
Seit kein Tag noch auſſenbleibt,
Den wir ohne Trawern ſchawen,
Seid ein Leid das andre treibt.
Nun wir kommen hiee zu klagen;
Königinn, heb du nur an:

Heb die Hand auff vor zu ſagen
Was der Schmertz erdencken kan.
Vnſerm Päſel dem gehöret
Dir zu folgen nach der rey;
Sonſten ſind wir wol gelehret,
Wie vns recht zu trawern ſei.

Hec.: Trewſtes Volck, Begleiterinnen
Meiner hochbetrübten Zeit
Laß das Haar vmbs Haupt her rinnen;
Aſche werde drauff geſtrewt:
Laßt es fliegen hin vnd wieder;
Laſſet ewre Kleider bloß;
Laßt den Leib vnd alle Glieder
Vnbedeckt biß auff die Schoß.
Welche Heyrath doch zu kriegen
Hülleſt du die Brüſte zu?
Laß den Rock entblöſſet fliegen,
Du geſangen Keuſchheit du.
Fahret fort mit ewrem klagen;
Schont der Fäuſte nicht zu ſehr:
Hört nicht auff ſobald zu ſchlagen:
So recht; ſo, ſo jmmer mehr.
Jetzt macht jhr daß ich euch preiſe,
Daß jhr gut trojaniſch ſeyd.
Wiederholt die Klageweiſe;
Heult noch beſſer dieſer zeit.
Hector iſts den wir betrawern.

Chor. Wir zureiſſen vnſer Haar,
Vnd mit Aſche von den Mawren
Decken wir vns gantz vnd gar.

Hec. Füllt die Hände biß zu nehmen
Hier von Troja ſteht noch frey.
Werfft das Kleid weg ohne ſchemen,
Daß die Schulter nackend ſey;
Nur die Seiten mögt jhr decken.
Nun die Brüſt' entblöſſet ſtehn
Müßt jhr baß die Hände ſtrecken,
Müßt mit ſchlagen weiter gehn.
Das Rheteiſche Geſtade
Müß' erklingen vberall:
Echo in dem holen Pfade
Der Gebirge ſoll den Schall
Nicht nur halb gantz hören laſſen;
(Wie ſie ſonſten wiederklingt)
Sie ſol jeden Seufftzer faſſen
Den jhm vnſer Hertz erzwingt.
See vnd Himmel muß es hören:
Schlagt doch, ſchlagt euch für vnd für:
Jch muß baß euch ſchreyen lehren.
Hector iſts, den klagen wir. ꝛc. ꝛc.

Ebendaſelbſt: der Daphne des Octavio Rinuccini ꝛc. Dieſer Rinuccini gilt in Italien ſelbſt als der früheſte Operndichter; ſeine Daphne, der erſte Verſuch in dieſer Gattung, wurde 1594 zu Florenz auf die Bühne gebracht. Am Berühmteſten ward ſeine Euridice, von drei Componiſten, Peri, Jacopo Corſi und Caccini, in Muſik geſetzt und zur Vermählungsfeier Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medici zuerſt aufgeführt. Vgl. Bouterwek II, 403.

Ebendaſelbſt: Der Zweite iſt Andreas Gryphius. Geb. 1616 zu Glogau, ſt. als Landſyndikus des gleichnamigen Fürſtenthums in ſeiner Vaterſtadt 1664. Vgl. ſeine Lebensgeſchichte von G. Bredow in deſſen nachgel. Schr. 1816; eine ausführliche Charakteriſtik des Dichters ſiehe bei Gervinus III, 358—363 und 432—447; ſpeciell ſeine dramatiſchen Werke haben Bouterwek X, 149—168 und Tieck, im Deutſch. Th. II, Vorr. p. VII—XVII. analyſirt Es ſind ihrer im Ganzen vierzehn: ſieben Trauer-, fünf Luſt- und zwei allegoriſche Singſpiele, nämlich:

1) Leo Armenius oder Fürſten-Mord, Trauerſpiel (wie alle übrigen, in fünf Aufzügen und gereimten Alexandrinern); geſchrieben 1646, umgearbeitet 1651: Fellgibelſche Ausg. der Gedichte von 1698, p. 1. Die Perſonen dieſes Stückes ſind: Leo Armenius, Kayſer von Conſtantinopel. Theodoſia, Kayſerliches Gemahl. Michael Balbus, oberſter Feldherr. Egabolius, des Käyſers Geheimeſter. Nicander, Hauptmann über die Leib-Wache. Phroneſis, Aufſeherin über das Kay-

ſeel. Frauenzimmer. Teraſius, Geiſt des Patriarchen von Conſtantinopel. Die Zuſammen Geſchwornen, unter welchen der von Crambe-Papias. Die Trabanten. Jamblichus ein Zauberer. Der hölliſche Geiſt. Reyen (d. i. Chöre) der Hofe Leute, Jungfrauen und Prieſter u. ſ. w. Unter den „ſtummen Perſonen" kommen die Nachrichter und noch ein zweites Geſpenſt vor. Vgl. Bouterwek a. a. O. 153—156, Tieck p. XI, Gervinus a. a. O. 412.

2) Catharina von Georgien oder Bewehrete Beſtändigkeit, Trauerſp.: Ged. p. 89. Die Perſonen ſind: Catharina, Königin von Georgien. Salome, Serena, Caſſandra, der Königin Stadt Jungfrauen. Der Königin Frauenzimmer. Procopius, Demetrius, Geſandte von Georgien. Ambroſius der Prieſter. Schach Abas, König der Perſer. Seniel Chan, Iman Chuli, des Königs Geheimeſte. Der Geſandte aus Reuſſen. Der Blutrichter. Die Ewigkeit. Die Reyen ſind: des Frauenzimmers. Der ermordeten Geiſter. Der Tugenden. Des Todes und der Liebe. Vgl. Bouterwek 157—160, Tieck p. XII, Gervinus 443.

3) Cardenio und Celinde oder Unglücklich Verliebte, Trauerſpiel: Ged. p. 181. Der Stoff dieſes Stückes iſt in neueſter Zeit durch die Bearbeitungen von Achim von Arnim (Halle und Jeruſalem, 1811) und die gleichnamige von Immermann (Berlin, 1826) auch dem größeren Leſekreiſe bekannt geworden. Gryphius ſelbſt, in der kurzen Einleitung, welche er ſeinem Stücke voranſendet, verſichert denſelben auf einer Reiſe in Holland, aus der Erzählung einiger Freunde, empfangen, auch zur Ausarbeitung ſelbſt nur auf Zureden eben dieſer Freunde ſich entſchloſſen zu haben. Er fügt dann folgende, ſowohl für Gryphius ſelbſt wie für das geſammte Drama ſeiner Zeit höchſt charakteriſtiſche Bemerkung hinzu (a. a. O. p. 183): „Die Perſonen ſo eingeführet ſind faſt zu niedrig vor ein Trauer-Spiel, doch hätte ich dieſem Mangel leicht abhelffen können, wenn ich der Hiſtorien (die ich ſonderlich zu behalten geſonnen) etwas zu nahe treten wollen. Die Art zu reden iſt gleichfalls nicht viel über die gemeine, ohn daß hin und wieder etliche hitzige und ſtechende Worte mit unterlauffen, welche aber den Perſonen, ſo hier entweder nicht klug, oder doch verliebt, zu gut zu halten." ꝛc. An Geiſtern iſt bekanntlich auch in dieſem Stück kein Mangel; die Reyhen ſind der Bononienſiſchen Jugend, wie auch der Jahr-Zeiten, der Zeit und des Menſchen. — Vgl. Bouterw. 160, Tieck p. IX, Gerv. p. 444 fgg., mit dem treffenden Ausſpruch: „Kein Stück verräth den Anfänger ſo ſehr als dieſes, keines läßt den Meiſter ſo ſehr ahnen." Tieck hat es in ſein Deutſches Theater aufgenommen: II, 82—144.

4) Ermordete Majeſtät Oder Carolus Stuardus König von Groß-Britannien, Trauerſp.: Ged. 251. Es iſt das perſonenreichſte, zugleich das phantaſtiſcheſte und abenteuerlichſte (auch das letzte: 1663) der Gryphiusſchen Stücke. Außer dem König, der Königin, deren Kindern, Thomas Fairfax, „Oliwir Cromwell, Stadthalter des Feldherren oder Lieutenant" und andern hiſtoriſchen Perſonen, treten eine Menge allegoriſcher Figuren: die Rache, Krieg, Ketzerei, Peſt, Tod, Hunger u. ſ. w. ingleichen zahlreiche Geiſter (der Geiſt Mariae Stuartae, der Geiſt Thomae Wentuorts, der Geiſt Wilhelm Lauds, ferner die Leichen Bratshaws, Iretons und Cromwels) auf; die Reyen ſind „die Geiſter derer in Engelland ermordeten Könige. Die Syrenen der Engelländiſchen Frauen und Jungfern, des Gottesdienſtes, der Religion und der Ketzer." — Vgl. Bouterw. 161. Tieck XIII fg., Gerv. 443.

Digitized by Google

5) Großmüthiger Rechtsgelehrter, Oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus, Trauerſpiel: ſ. Gedichte, 263. Auch hier fehlt es nicht an „etlichen geflügelten Geiſtern"; unter den Chören ſind Themis und die Rasereien, der Geiſt des Severus u. ſ. w. Vgl. Bouterw. 162, Tieck XII, Gerv. 443.

6) Beſtändige Mutter, Oder die Heilige Felicitas, Aus dem Lateiniſchen des Nicolai Cacchini (geb. 1570, ſt. 1651: Franzöſiſcher Jeſuit, Beichtvater Ludwigs XIII: ſ. in Kürze bei Jöcher I, 1785) überſetztes Trauer-Spiel: Ged. 473. Als Reyen treten hier die Engel, die Kirche, die Seligkeit ꝛc. auf.

7) Die Sieben Brüder, Oder die Gibeoniter, Aus Vondels Niederländiſchen in das Hoch-Deutſche überſetzet, Trauerſpiel: Ged. 543.

8) Majuma, Freudenſpiel. Auf dem Schauplatz Geſangs-Weiſe vorgeſtellet. Im May-Mond des 1653. Jahres. S. Gedichte, 605. Daſſelbe bezieht ſich auf die Krönung Ferdinands IV. zum römiſchen Kaiſer.

9) Piastus. Geſang- und Luſt-Spiel: Ged. 625. Vgl. über dieſe beiden Stücke Bouterw. 167, 168.

10) Der Schwermende Schäffer. Satyriſches Luſt-Spiel: Ged. 647. Es iſt dies eine Nachahmung des Thomas Corneille (nicht, wie Tieck p. XVII. ſagt, des de la Lande: de la Lande's Berger extravagant lag allerdings dem Corneille'ſchen Stück zu Grunde, Gryphius aber, wie er in der Vorrede ausdrücklich ſelbſt ſagt, übertrug unmittelbar den Corneille und zwar, wie er bekennt, nur auf Befehl einer „Durchläuchtigſten Perſon"). Das Stück iſt in Alexandrinern abgefaßt, mit untermiſchten Arien und Liedern.

11) Absurda Comica Oder Herr Peter Squentz, Schimpffſpiel. In Proſa: ſ. Ged. 691. Es iſt dies bei Weitem das berühmteſte unter Gryphius' Stücken; über ſeinen Zuſammenhang mit der engliſchen Literatur und die etwaige Beziehung zu Shakeſpeare vgl. Tieck XV. fgg. ſowie auch bei Gervinus, 446, übereinſtimmend mit Bouterw. 163. Eine moderne Bearbeitung des Squenz hat Bredow in den früher erwähnten nachgel. Schr. verſucht. Einen Wiederabdruck des Originals findet man bei Tieck a. a. O. 233—271.

12) Horribilicribrifax, Deutſch. Schertzſpiel. Gleichfalls in Proſa: ſ. Ged. 753. Ein Miles gloriosus des ſiebzehnten Jahrhunderts; das genialſte vielleicht, jedenfalls das effectreichſte von Gryphius' komiſchen Stücken. Vgl. Bouterw. 165, Tieck (bei dem auch das Stück ſelbſt: 145—231) p. XV, Gerv. 447.

13) Seugamme, Oder Untreues Haußgeſinde. Luſtſpiel. Deutſch Aufgeſetzet: Ged. 839. Iſt dem Italieniſchen des Girolamo Razzi (Bouterw. II, 130) nachgeahmt, eine Jugendarbeit des Gryphius, in Proſa. Vgl. Bouterw. X, 163. — Endlich

14) Das verliebte Geſpenſt, ein Geſangſpiel, mit einem darin verflochtenen Zwiſchenſpiel in ſchleſiſchem Bauerndialekt: die geliebte Dornroſe. In der oben angeführten, von Gryphius' eigenem Sohn veranſtalteten Ausgabe fehlt dies Stück; in anderen dagegen iſt es enthalten und unzweifelhaft Gryphius' Arbeit, ſogar vermöge eben des Zwiſchenſpiels eine ſeiner gelungenſten: ſ. Tieck XVII, ſowie namentlich Gervinus, p. 446. —

Einige Proben aus den dramatiſchen Werken ſelbſt mögen dieſe Ueberſicht derſelben ſchließen; ich beſchränke mich auf wenige Bruchſtücke, da auch ſolchen Leſern, denen die älteren Ausgaben nicht zugänglich, durch Tiecks Deutſches

Theater, Bd. II. ausreichende Gelegenheit geboten iſt, die genauere Bekanntſchaft des Dichters, namentlich des Luſtſpieldichters, zu machen.

Zuerſt alſo eine Stelle der Katharina von Georgien. Die Heldin, weil ſie ſich Schach Abbas' unlauteren Wünſchen nicht hat fügen wollen, iſt aufs Grauſamſte gemartert worden: man hat ſie mit glühenden Zangen zerfleiſcht, jetzt ſoll ſie den Scheiterhaufen beſteigen. Dies die Situation, in welcher ſie nachſtehende Abſchiedrede an ihre Dienerinnen ꝛc. hält (Ged. p. 157):

Catharina, Salome mit dem gantzen Frauenzimmer.
Der Blut-Richter mit den Soldaten und Henckern.

Catharina.

Wir, Salome, ſind frey! der Höchſte reißt die Bande
Des langen Kerckers auf! und führt uns aus dem Lande
Da Tod und Marter herrſcht, in das gewünſchte Reich,
Der ewig-ſteten Luſt. Wir laſſen dieſe Leich
Dem Chach zum Löſegeld. Der Geiſt iſt dem befohlen
Der uns ins Vaterland wil aus dem Elend holen,
Nemt ihr das Ebenbild der Leidenden in acht;
Und habt von uns zuletzt, O Liebſten; gute Nacht!
Ihr habt mit uns beherzt das ſchwere Joch getragen!
Der Donner der uns traff, hat auch nach euch geſchlagen!
Dennoch blieb eure Treu' vom Wetter unbewegt,
Ob wir ſchon in dem Staub von unſerm Thron gelegt!
Habt Danck für dieſen Dienſt, den wir jetzt nicht belohnen!
Wir wolten (möcht es ſein!) nicht unſers Blutes ſchonen,
Wenn euch zu helffen wär! Ach, aber unſre Cron
Fiel mit der Freyheit hin! das Glück hat Gut und Thron
Und Schätz und Geld geraubt! wir haben nichts behalten
Als den gebundnen Leib, der jetzund ſoll erkalten!
Ach! lernt wie unverſehns der Erden Luſt vergeh!
Auf wie nicht feſtem Grund' all unſer Hoffen ſteh'
Und ſchlagt was euch die Welt; was Abas an mag bieten
Großmüthig aus der Acht! es ſind nur reine Sitten
Die den geruffnen Geiſt begleiten für Gericht,
Wenn Gott nach unſerm Thun, den letzten Schluß ausſpricht.
Ade! traurt nicht um uns! wir ſind nicht zu beweinen!
Der HErr! der Herren HErr wird uns voll Luſt erſcheinen,
Wir gehn durchs Finſternis zu Gott der Licht von Licht
Beſchwer't doch unſern Tod mit euren Thränen nicht.
Beklagt die, die ſich hier ob ihrer Sünd' ergetzen,
Und auf vergänglich Gut den Grund der Hoffnung ſetzen,
Es iſt nicht winſelns Zeit, glaubt es iſt jauchzenswerth,
Daß unſer Bräut'gam uns die Marter-Cron beſchert. ꝛc. ꝛc.

Sodann aus dem Carolus Stuardus die merkwürdige Scene, wo er einen gewiſſen Poleh, eine geheimnißvolle Perſon, von der er ſelbſt in der Vorrede

ſagt: „Wer dieſer iſt, iſt Vielen unverborgen. Ich ſchone noch des eigenen Namens. Er hat bereits ſich ſelbſt abgeſtraffet und ſeinen Richter erlitten" — auf die Bühne bringt, in dem Augenblick, da die Hinrichtung des Königs vollzogen werden ſoll (p. 327):

Poleh.

Kommt raſend mit halb zerriſſenen Kleidern und einem Stock in der Hand auf den Schau-Platz gelauffen.

Umſonſt! weicht! es iſt aus! rennt, hier iſt nichts zu hoffen!
Was ſucht man? Laſt mich los! der Grund reiſt! Styx iſt offen!
Geſchehn! es iſt geſchehn! mein König! nicht um dich:
Nein! nein! ach leider nein! es iſt geſchehn um mich!
Du ſtirbſt ohn Schuld; und ich leb' allem Recht zuwider!
Brecht Felſen! Himmel blitz' auf die verfluchten Glieder!
Wie (a) druckt mich Carols Blut, das noch vertrieffen ſoll!
Wie pocht mein brennend Hertz! und Stuard dir iſt wohl!
O was! warum hab ich! wie hab ich mich erkühnet?
Was hab ich nicht vor Straff, und Strang, und Glut verdienet?
Ach leider! fiel ich bey dem tollen Hals-Gericht?
Ach weh! wer kommt mir dort ſo blutig vor Geſicht?
Was Feure rauchen hier? was ſchwirren (b) dort vor Ketten?
Wer wil mich gegen mir in ſolcher Angſt vertreten?
Halt auf! halt! halt ein Herr! daß man die Drommel rühr'!
Der König kommt gerüſt! daß man die Stück aufführ!
Trompet und Picquen fort! gebt Loſung! Laſt uns ſehen!
Dringt an! Laſt uns den Feind hier unter Augen gehen!
Trarara! Trarara, tra, tra, tra, ra, ra, ra! (c)
Tratrara, (d) paff, paff, puff! paff! Iſt der Feldherr nah?
Paff, paff! der Hauffe fleucht! der König wird geſchlagen!
Laſt, laſt uns (ſehn wir noch?) erhitzten Muths nachjagen!
Wo ſteckt, wo kommt er hin? was ſchau ich? er verſchwind.
Wie wird mir? iſts ein Traum? Ja Träume, Dunſt und Wind,
Beſtreiten leider mich, und mein verletzt Gewiſſen,
Mein Hertz wird lebend noch in dieſer Bruſt zuriſſen.
Verflucht ſey dieſe Stund in der ich mich erklärt,
Vor dich, du Mord-Schaar! ach! ach daß ein raſend Schwerdt
Die Lufftröhr mir zuſchlitzt, eh ihr mich angehöret!
Ach daß der ſchnelle Blitz mich Himmel ab verſehret;
Eh ich, Verräther, mich zu euren Rotten gab!
Ach daß die lichte Gluth! ach daß ein ſcheußlich Grab
Mich lebend eingeſchluckt, eh ich mich ließ verführen!
Komm Angſt, ſo groß du biſt! laß, weil ich hier, mich ſpühren
Was unter-irrdſche Qual, die dort die Geiſter nagt,
Die in dem Schweffel-Pfuhl verzweiſelnd Raſen plagt.

(a) Er ſchlägt auf die Bruſt. (b) Er ſtellet ſich als höret er etwas von fern. (c) Er geberdet ſich mit dem Stock als einer Trompeten. (d) Als mit einem Feuerrohr.

Weh mir! was ſchau ich dort? weh mir! die Rach (e) erſcheinet!
Der Straffen Wetter blitzt! heult Richter! Mörder weinet!
Wen ſchleifft man? Carew dich? Wer hängt hier? Horriſon?
Wie Hugo? fällſt du auch in den verdienten Hohn?
Wie zittert noch dein Hertz in grauſer Hencker Händen?
Wo wird man deinen Kopff, wo die vier Stück hinſenden?
In die man dich vertheilt. Hier brennt Dein Eingeweid:
Leid' Hewlet, deſſen Fauſt den Blut-Kelch voll von Neid,
Dem König hat gewährt (f) ꝛc. ꝛc.

Sodann, um auch von der Art der Gryphius'ſchen „Reihen" einen Begriff zu geben, den Chorgeſang, mit welchem der Carolus Stuardus ſchließt:

Die Geiſter der ermordeten Könige.

Die Rache.

I. Geiſt. Rach! Rache groſſer Gott! II. Rach! Rach. III. HErr komm zur Rache!
IV. Rach über unſer Blut! V. HErr richte meine Sache!
Alle. Rach! Rache! Rache! Rach! Rach! über dieſen Tod!
VI. Rach über dieſen Fall und aller Printzen Noth!
I. Erſcheine Recht der groſſen Himmel!
Erſchein' und ſitze zu Gericht,
Und hör' ein ſeufftzend Weh-Getümmel,
Doch mit verſtopften Ohren nicht.
II. Willſt du die Ohren ferner ſchlieſſen,
Siehſt du nicht, wie man Throne bricht;
So laß doch dieſes Blutvergieſſen,
Gerechter ungerochen nicht.
Alle. Rach Himmel! übe Rach! I. Rach König aller Götter.
IV. Rach aller Printzen Printz! VI. Rach über Uebelthäter!
V. Rach über unſer Angſt. II. Rach über aller Noth.
VII. Rach über diß Gericht. Alle. Rach über Carels Tod.
Die Rache. Die Donner-ſchwangre Wolcken brechen:
Und ſprützen um und um zertheilte Blitzen aus!
Ich komme Tod und Mord zu rächen!
Und zieh' diß Schwerdt auf euch ihr Hencker nnd eur Hauß!
Weh zitternd Albion, die Rache
Schwer't bei der Götter Gott und deines Königs Blut;
Daß auf dein Grund-Verderben wache,
Ein unerhörter Grimm und Plagen-volle Fluth.
Reiß auf du Schlund beſtürzter Erden!
Laſt ab die ihr bemüht die Schuldigen zu quälen!
Aus Engelland wird helle werden,
Hört was die Rach' euch wil, ihr Furien befehlen!
Komm Schwerdt! komm Bürger-Krieg! komm Flamme!
Reiß aus der Tieſe vor geſchminckte Ketzerei!

(e) Unter dieſen Worten öffnet ſich der innere Schau-Platz, und ſtellet die Viertheilung des Hugo Peters und Hewlets vor. (f) Der Schau-Platz ſchleuſt ſich.

Kommt weil ich Albion verdamme!
Ich geb Jerne preiß und Britten Vogel-frey!
Ihr Senchen! ſpannt die ſchnellen Bogen!
Komm! komm geſchwinder Tod! nimm aller Gräntzen ein!
Der Hunger iſt voran gezogen,
Und wird an Seelen ſtatt in dürren Gliedern ſeyn!
Komm Zwytracht: Hetze Schwerdt an Schwerdter!
Komm Furcht beſetz' all End' und Oerter.
Komm Eigenmord mit Strang und Stahl.
Komm Angſt mit allzeit neuer Qual.
Ihr Geiſter! laufft! weckt die Gewiſſen,
Aus ihrem ſichern Schlaffen auf!
Und zeigt warum ich eingeriſſen!
Mit der geſammten Straffen Hauff!
Ich ſchwere noch einmal bey aller Printzen König
Und der entſeelten Leich, daß Albion zu wenig
Zu dämpffen meine Gluth. Das Albion erſäufft:
Wo es ſich reuend nicht in Thränen gantz verteufft. ꝛc. ꝛc.

Zum Schluß endlich eine Luſtſpielprobe, aus dem Horribilicribrifax: ein Geſpräch zwiſchen der alten ſchwerhörigen Kupplerin Cyrille und Sempronius, einem (wie Gryphius ſelbſt ihn bezeichnet) „alten verdorbenen Dorfſchulmeiſter von groſſer Einbildung" einer Art Holofernes aus Shakeſpeare's Love's labour's lost (aus den Ged. p. 768 ſgg.):

Die alte Cyrille. Sempronius.

Cyrille. Kätterle, ſchleuß das Haus wol zu, und wo die Braut kommt, der ich rathen ſolte, ſo gib ihr das Waſſer, wenn ſie dir drey Ducaten eingeliefert hat. Wird Don Diego nach mir fragen, ſo ſage, daß ich in ſeinen Geſchäfften ausgegangen bin. Es iſt itzt alles theur; die Welt iſt gar auf die Neige kommen: die Jungfern ſind ſo geitzig, wie der Teuffel, und die Junge Geſellen haben lauter nichts in dem Beutel. Es iſt gar eine andre Welt, als da ich noch jung war: die Liebe iſt gar geſtorben. Nun muß ich gehen und ſehen, ob ich heute was verdienen kan. Nu das walte, der es walten kan. Matthes gang ein, Pilatus gang aus, iſt eine arme Seele draus. Arme Seele, wo kommſt du her? Ach das iſt ein tröſtlich Gebet.

Sempron. Prolixam texit fabulam, interrumpam et alloquar. Bona Dies, bona Dies!

Cyrille. Aus Regen und Wind, und aus dem feurigen Ring.

Sempron. Bona Dies, Cyrille.

Cyrille. Was ſagt Herr Jonipis, ô ja die is.

Sempron. Ha! Beſtia, verſteheſt du nicht was ich ſage?

Cyrille. Ja freylich bin ich die beſte, es iſt in der gantzen Stadt keine ſo redliche, fromme Frau, Herr Criccronigo.

Sempron. Ego appellor Sempronius.

Cyrille. Ob ich Semmeln oder Honig ha? Ne Herr Grigories, ich verkauffe nicht mehr Obſt und Näſcherey.

Sempron. Ich ſage euch nicht von Semmeln und Honig, ſondern wünſche euch einen guten Morgen.

Cyrille. Dem wird der Engel Uriel nehmen ſein Horn, und blaſen drein Sit titu.

Sempron. Was murmelt ihr?

Cyrille. Ich bete ein tröſtlich Gebet vors Feber und böſe Wetter.

Sempron. Seponamus ista.

Cyrille. Ob ich Seiffe haben müßte. Ja freylich lieber Herr Procrecriis. Die Wäſche koſt viel Geld, man muß vor ein Muderhemblin einen guten Groſchen geben.

Sempron. Ey laſſet uns diß beyſeite ſetzen! höret nur, ich ſage euch ἀληθῶς, purè.

Cyrille. Da ſoll euch der Teuffel dafür holen, ſagt ihr daß ich eine alte Hure bin? das kann mir kein redlicher Mann mit gutem Gewiſſen nachreden, du alter, graubärtiger ungehangener Dieb, du darffſt mir nicht viel, ich gäte dir den Bart aus.

Sempron. Ey, ihr verſtehet mich nicht recht, ich rede Griechiſch und Lateiniſch ἀληθῶς, purè.

Cyrille. Saget mir nicht mehr von der alten Hure, oder.

Sempron. Ἀληθῶς, purè, das heiſt in Warheit, ich weiß doch wohl, daß ihr eine redliche Frau ſeyd; die gantze Stadt haud negat.

Cyrille. Daß ich mirs Haupt gebadt, was gehet der gantzen Stadt daran ab.

Sempron. Surdo natro fabulam.

Cyrille. Ey Herr, redt doch kein Polniſch mit mir, ich verſteh euch nicht.

Sempron. Ich rede nicht Polniſch, ich rede Lateiniſch.

Cyrille. Ihr ſeyd ein Doctoribus, und ich bin nicht ſtudiret, wozu dienet der Lateiniſche Unrath?

Sempron. Quid Gallo margaritam.

Cyrille. Ja im Keller iſt Margrite.

Sempron. Eim Sau fragt nicht nach Museaten.

Cyrille. Muſeaten in warm Bier ſind gut vor die Mutter-Krankheit ꝛc. ꝛc.

Zu pag. 127: Der Dritte endlich iſt Lohenſtein. Daniel Kaspar von Lohenſtein, geb. 1635 zu Nimptſch in Schleſien, ſt. als kaiſerlicher Rath und erſter Syndikus zu Breslau 1683. Seine Gedichte, ſowie ſein Heldenroman Arminius und Thusnelda (zuerſt 1689 nach ſeinem Tode, durch Benjamin Neukirch herausgegeben) ſind, wenn auch nur dem Namen nach, bekannt genug; uns an dieſer Stelle intereſſiren nur ſeine dramatiſchen Arbeiten. Es ſind ſämmtlich Trauerſpiele, ſechs an der Zahl, und zwar folgende:

1. Ibrahim Baſſa, ſchon 1650, alſo im funfzehnten Jahre des Dichters geſchrieben. In den früheſten, von Lohenſtein ſelbſt beſorgten Ausgaben ſeiner Gedichte (Trauer- und Luſtgedichte, Bresl. 1680) fehlt dies Stück; in den ſpäteren dagegen, z. B. der mehrbändigen Fellgibelſchen von 1685, macht es den Anfang. Es iſt das gemäßigteſte der Lohenſteinſchen Stücke; nur will auch das noch nicht viel ſagen.

2. Agrippina, zuerſt 1665. Dies Stück enthält die berüchtigte Geſchichte der Kaiſerin Agrippina, der Mutter Nero's. Die ärgſten Greuel, Mord, Wolluſt, Blutſchande waren mit dieſem Stoffe alſo ſchon von ſelbſt gegeben; aber Lohenſtein hat dieſe dargebotenen Seiten noch mit beſonderer Liebe hervorgekehrt,

Digitized by Google

ſoweit ſogar, daß er ſich nicht ſcheut, Agrippinen auf die Scene zu bringen, wie ſie mit unumwundenen Worten den eigenen Sohn zu blutſchänderiſcher Wolluſt aufſtachelt.

3. Epicharis (1665). Gleichfalls am Hofe des Nero ſpielend und wie das Vorige von Blut und Greueln triefend. „Dies Stück iſt wie eine Mördergrube und Richtplatz; über den Todten triumphirt die ſiegende Bosheit, Angeberei und Blutgier.“ So Gervinus, III, 455.

4. Kleopatra (1661).

5. Sophonisbe (1680).

6. Ibrahim Sultan — nicht zu verwechſeln mit dem Ibrahim Baſſa, dem Jugendſtück. Ibrahim Sultan, eine blut- und ſchandgetränkte Epiſode der türkiſchen Hofgeſchichte, erſchien zuerſt 1673: — ſeltſam genug, zur Vermählungsfeier Kaiſer Leopolds mit der Erzherzogin Felicitas von Oeſterreich. Doch ſcheinen dergleichen Sottiſen weder die Dichter noch die Fürſten ſelbſt genirt zu haben; auch die Agrippina, dieſer Ausbund von Schmutz und Unſauberkeit, iſt einer Herzogin Luiſe von Liegnitz gewidmet: „denn ihre Laſter wüſſen nirgends als bei den Tugenden einer groſſen Hertzogin Genade zu finden u. ſ. w.“ — Tieck hat ihn in ſein Deutſches Theater II, 275—344 aufgenommen. — Vgl. im Allgemeinen Bouterwek X, 298—303, Tieck a. a. O. Vorr. p. XVII—XXII, ſowie ganz beſonders Gervinus III, 452—458, aus deſſen lebendiger und anſchaulicher Schilderung wir, zur näheren Charakteriſtik des Dichters, nachſtehende allgemeinere Sätze beifügen wollen: „Es iſt unglaublich, wie weit wir plötzlich in dieſem Manne von einer gewiſſen erreichten Höhe in die Tiefe gleichſam des früheren plebejiſchen Geſchmacks wieder herabgeſtoßen werden. Seine Trauerſpiele ſind formell ganz den Gryphiusſchen nachgebildet, allein wenn uns vorhin bei dieſem einzelnes Blutiges und Grauſames mißfiel, ſo tritt er, wenn wir Lohenſteins Stücke betrachtet haben, in das Licht der größten Milde und der edelſten Zartheit (p. 453) ... Dies iſt Lohenſteins ganze Kunſt, daß er die Grandiloquenz, das Energiſche und Leidenſchaftliche des Gryphius, das er nicht erreichen kann, erſetzt mit einem fortwährenden Gebelle, mit einem endloſen niedrigen Fluchen, mit gemeinen Schimpfreden ums dritte Wort: „jedweder Ausſpruch klingt nach Läſter, Fluch und Dräuen.“ (p. 455) ... Man muß ſich die engliſche Revolution, die Entdeckungskriege in der neuen Welt, die Greuel des 30jährigen Krieges und die Türkenzeiten immer im Gedächtniß halten, wenn man begreifen ſoll, wie ſelbſt in den gebildeten Ständen damals dieſe Greuel auf der Bühne Beifall finden konnten, unter einem Geſchlechte, das ſonſt ſo manche fromme Empfindung blicken läßt.... Alles iſt voll von Antitheſen und Witzreden; die kurzen Gegenreden dienen ordentlich erwünſcht oft zu eben ſo vielen Epigrammen; dieß Verſtandeswerk übertäubt jede Empfindung, und ganz wohl ſagt Breitinger, die ſterbende Cleopatra, da ſie ihre Schlange anredet, errege uns Mitleid — mit ihrem ſchlechten Witze. Kunſtſtücke des Wiſſens, Sammelns und Redigirens ſind dieſe Trauerſpiele überall; eine kalte Proſanatur ſchrieb ſie..... Ein falſcher glänzender Firniß von angelernten, oft ſehr ungeſchickten Metaphern, von einem Schwall von Gleichniſſen und Bildern, die oft wenig verdaut ſind, überzieht die große Dürftigkeit, die im Hintergrunde liegt; das Kleine und Unbedeutende giebt ſich eine lächerliche Gravität; das Natürliche und Einfache wird dem Ungeheuern geopfert.“

Zur Probe diene eine der wenigen unanſtößigen Stellen: die Abſchiedrede der Cleopatra, da ſie im Begriffe ſteht, ſich durch den bekannten Schlangenbiß zu tödten:

Die fünfte Abhandlung.
Der Schauplatz bildet ab den
Tempel der Iſis zu Alexandria, daran
die Königliche Todten-Gruſt ſtößt.
Cleopatra. Charmiam. Iras. Des Anton.
Leiche auf einem erhobenen Grabe.
Sida. Belisama. Salambo. Babia.
Etliche Prieſter.

Cleop. Wer auf daß leichte Rad des blinden Glückes trau't,
Auff ſeiner Tugend Grund nicht ſchlechte Thürme baut,
Die Fürſten dieſer Welt der Erde Götter nennet,
Wer viel weiß auſſer ſich, ſich in ſich ſelbſt nicht kennet,
Wer ſich auf's Zepters Glas, des Thrones Grund-Eiß ſtützt;
Der komm' und lern' allhier, wie der ſo ſchwankend ſitzt,
Der auff dem Gipffel ſteht. Der Ausbund aller Helden,
Anton, den Sud und Oſt wird ſtets unſterblich melden,
Für dem Po, Phrat und Nil offt auff den Knien lag,
Verfällt nicht nur ſchlecht hin durch einen Donnerſchlag,
Er kan hier kaum ein Grab durch unſre Bitt' erlangen.
Wol! laßt uns zum Abe den edlen Leib umfangen!
Kommt, liebſte Schweſtern, kommt, bringt ihm durch eure Hand
Ein Opffer wahrer Treu' und letztes Liebes-Pfand.
Beſudelt euren Leib, entblößt und ſchlagt die Brüſte!
Waſcht ſieben Tag' euch nicht. Umſchrenckt die Todten-Kiſte
Mit Eppich. Ziehet Säck' an ſtatt Damaſten an.
Trinckt Waſſer, keinen Wein, daß man viel weinen kan.
Bethränet euer Brodt und die geringen Speiſen.
Zeuch, Iras, dem Anton mit dieſem krummen Eiſen
Durch ſeine Naſe das Gehirne rein heraus;
Und flöſſe Balſam nein. Iras. Diß, und der Därmer Grauß
Hat Etheocles ſchon mit einem Mohren-Steine
Geſchnitten aus dem Bauch' und mit Phönizer-Weine
Geſaubert fleißig ab, hernach in Nil geſenckt.
Sein holer Leib iſt auch mit Saltze ſchon getränckt.
Cleop. So ſalbt mit Ceder-Safft und Narden ſeine Glieder.
Eröffne, Charmium, ihm ſeine Augen-Lieder,
Die ich ihm drückte zu, den Himmel noch einmahl
Vergeiſtert anzuſchaun. Mercur, laß einen Strahl
Ihn auch auff mich noch thun: daß er vergnügt erblicke,
Wie treu und ſchmertzhafft ich ſein Grabmahl ihm beſchicke.
Salambo, fülle Leib und Bruſt voll Aloe,
Voll Mürrh' und Caßia. Geh, Beliſame, geh,
Steck unter ſeine Zung' ihm dieſen güldnen Groſchen.
Anton, dafern dein Geiſt nich mit dem Leib' erloſchen,

Da der entſeelten Seel' auf Sterbliche kan ſehn,
So wolleſtu, Anton, zu hören nicht verſchmehn.
Laß unſer beyder Leib in einer Grufft vermodern,
Die Glutt der Liebe noch in unſer Aſche lodern,
Zwey Seelen einen Kreiß der Sterne nehmen ein,
Uns beyde täglich Braut, und einen Bräutgam ſeyn.

Dann die Sterbeſcene ſelbſt:

Charm. Iſt denn kein Mittel nicht zu flihen Tod und Banden?
Cleop. Der Schluß bleibt feſt. Hier iſt die Artznei ſchon vorhanden.
Charm. Worzu hat ſie hieher den Feigen-Korb verſteckt?
Cleop. Der uns miß-gönte Todt wird durch diß Laub verdeckt.
Schaut ihr die gelbe Schlang' an dieſen Honig ſaugen?
Schaut wie ihr Schwantz hier ſpielt, wie flammen ihr die Augen?
Sie ſchärfft auff unſerm Arm ſchon Zunge, Gifft und Zahn.
Iras. Mein Geiſt erſchüttert ſich. Iſt diß die ſanffte Bahn
Zu ſterben durch den Wurm? durch ein ſolch Ungeheuer?
Cleop. Der Schlange brennend Gifft iſt kein ſolch raſend Feuer,
Als Caeſars Ehren-ſucht. Man ſucht bey Nattern Rath;
Bey Drachen: wenn man nicht bey Menſchen Zuflucht hat.
Charm. Ihr Götter! ſol der Molch den Lilgen-Arm vergifften.
Cleop. Ja unſrer hohen Seel des Cörpers Pforten lüfften.
Diom. Ja! nun iſts Sterbens Zeit. Der Käyſer hat befohl'n;
Daß man ſtracks allen Schatz ſol auff die Schiffe holn.
Ich ſah Oſirens Bild, das niemand noch geſchätzet.
Und künſtlich von Schmaragd zuſammen iſt geſetzet,
Neun Elenbogen hoch, gleich aus dem Tempel ziehn.
Cleop. Ihr Götter! Iſt Auguſt ſo gottloſ' und ſo kühn;
Das er die Tempel ſich nicht ſcheuet zu berauben?
Diom. Ja, wo Cleopatra wil Dolabellen glauben,
Was er ins Ohr mir bließ, wird heut Agrippa noch
Sie rauben auff ſein Schiff. Cleop. Wol! laßt der Römer Joch
Zerbrechen, den Auguſt auch ſterbende verlachen.
Weil Menſchen ärger ſind, mit Schlangen Hochzeit machen.
Komm, angenehmes Thier! komm, komm und flechte dich
Um dieſen nackten Arm! vermähle durch den Stich
Der Adern warmen Kwell dein züngeld-tödtend Küſſen.
Wie? wilſtu nur dein Maul durch Feigen-Safft verſüſſen?
Iſt unſre Marmel-Haut nicht Stich und Gifftes werth,
Das die Verdammten offt eh' als ein Blitz verzehrt?
Soll mir zur Straff auch denn itzt Schlangen-Gift gebrechen?
Diom. Laß mich, Cleopatra, verſuchen vor ihr ſtechen;
Und meine Redligkeit bewehren durch den Tod.
Sie ſticht. Schaut ihr's, die Haut iſt nur ein wenig roth.
Charm. Hilff Himmel! fällt er doch ſchon todt zur Erde nieder.
Babia. Es iſt kein Puls mehr dar; das Gifft hat ſeine Glieder
Bereit in Eyl verkehrt. Cleop. Der treue Knecht erwirbt

Ihm Rhum und lehret uns: wie ſichs ſo leichte ſtirbt;
Ja er beſchämet uns: daß wir ſo zärtlich ſterben.
Beliſam. Die Schlange die den Knecht ſo ſchleunig ließ verderben,
Sticht nicht Cleopatren, weil das Verhängnüs ihr
Vielleicht die Zunge hält. Cleop. Mahlt mir ſolch Ding nicht für.
Sie hat den Arm verſchmeht, ſie dürſtet nach den Brüſten.
Komm her. Weil ich den Tod verdient mit meinen Lüſten.
Nun ſtich! und ſauge Gifft, wo mancher Roſen-Mund
Vor Milch und Honig ſoog. Sie beißt! ich werde wund.
Ich fühle Schlaffſucht ſchon und Ohnmacht mich befallen.
Charm. Ach ſchenckt das Glück uns denn nichts anders ein als Gallen!
Cleop. Kommt, Liebſte, nehmt von uns den letzten Kuß noch an!
Salamb. Sie bebt, ſie ſchläffet ein; Es iſt um ſie gethan!
Charm. Erbebend Donner-ſchlag! der Marck und Bein durchfähret!
Das Hertz in kaltes Eiß, das Aug' in Stein verkehret,
Daß das gefrorne Blut der Adern Röhr verſchützt,
Von dem die ſtarre Thrän' im eignen Kwell erſitzt!
Wo fällt die Göttin hin? der Abgott unſrer Seele?
Sinckt ihrer Augen Sonn' in ſo kohl-ſchwartze Höle?
Umb: daß er Lieb' und Licht allda erwecken mag?
Soll ihrer Glieder Schnee die Nacht verkehr'n in Tag?
Wil ihr beneideter Mund im Grabe Blumen ſämen?
Des Abgrunds finſtre Klufft ein Paradiß beſchämen?
So geht Egypten-Land der Oſt-Welt Luſt-Haus ein,
Und deſſen Himmel wird itzt eine Hölle ſein!

Zu pag. 128: namentlich von Marino. Giambattiſta Marino (auch Marini) geb. zu Neapel 1569, ſt. 1625. Vgl. über dieſen berühmten — oder wenn man ſo will: berüchtigten Dichter, den Stifter einer eigenen, über Italien, Spanien, Frankreich und Deutſchland ſich ausbreitenden Poetenſchule Bouterwek II, 386—402.

Zu pag. 131: Das allegoriſche Feſtſpiel. Dahin gehören namentlich die Stücke der Joh. Chriſt. Hallmann (geb. 1650, ſt. 1704), Auguſt von Haugwitz (ſeine Schuldige Unſchuld oder Maria Stuarda Königin von Schottland erſchien 1683), Sigmund von Birken (1626—1681), Simon Dach (geb. 1605, ſt. als Prof. zu Königsberg 1659), A. Bohſe, genannt Talander (1661—1730) und vieler Andern mehr. Vgl. im Allgemeinen Gervinus III, 417 ſgg. Bouterwek X, 277. 326. u. ſ. ſ.

Zu pag. 131: Das Schäferſpiel. Ihren erſten Anfang nahm die Schäferpoeſie (die ſich bekanntlich keineswegs auf die dramatiſche Form beſchränkte: vielmehr, wie dem allegoriſch-politiſchen Feſtſpiel die höfiſch-politiſchen oder galanten Romane, ſo dem dramatiſchen Schäferſpiel geht eine umfangreiche Literatur von Schäferromanen theils voraus, theils zur Seite, zu geſchweigen von den unzähligen lyriſchen Gedichten deſſelben Stils) allerdings unter den Gelehrten, in den poetiſchen Orden und Akademien, welche dieſelben, in nächſter

Nachahmung der Italiener, unter ſich bildeten. So namentlich der ſchon früher (bei Gelegenheit des Joh. Klay) erwähnte Pegnitzſche Blumen- oder wie er auch heißt: Orden der Pegnitzſchäfer zu Nürnberg, aus deſſen Mitte gleich bei ſeinem Entſtehen (1644) „Pegnitziſche Schäfergedichte, in den Berinergiſchen Gefilden angeſtimmet von Strefon und Clajus" (d. i. Harsdörfer und Klay) u. dgl. m. hervorgingen. Unſre Leſer wiſſen indeſſen bereits, daß es von dieſen gelehrten zu den höfiſchen Spielerrien nicht eben weit war: und ſo hat denn auch die Schäferpoeſie ihre hauptſächlichſte Ausbildung (als dramatiſches Gedicht oder eigentliches Schäferſpiel) in der That vornämlich an den Höfen erhalten. Der Stil derſelben wurde hauptſächlich durch Hofmannswaldau's Treuen Schäfer, nach Guarini's berühmtem Pastor fido (erſchien 1585, ſ. den Auszug bei Bouterw. II, 359 fgg.), beſtimmt. Vgl. im Allgemeinen Bouterw. X, 253 fgg. Gervinus III, 417. — Ueber die komiſchen Schäferſcenen, die ſchon um Mitte des XVI. Jahrh. als Zwiſchenſpiel in Geiſtliche und Schuldramen eingeſchoben wurden, ſ. ebendenſ. III, 101. Doch möchte ſich zwiſchen dieſen und den ſpäteren (höfiſchen) Schäferſpielen wohl ſchwerlich ein Zuſammenhang begründen laſſen.

Zu pag. 131: Spuren eines deutſchen Singſpiels ꝛc. Vgl. Gervinus III, 225. Von den Ayrer'ſchen Singſpielen hat Tieck eines mitgetheilt: Deutſch. Th. I, 184 fgg.

Zu pag. 132: Als die erſte deutſche Oper gilt jene Daphne ꝛc. Auch dieſe iſt bei Tieck II, 61—80 abgedruckt. Da dieſelbe zugleich als Probe der oben erwähnten Schäferſpiele dienen kann, ſo wollen wir hier ein Bruchſtück davon einrücken. — Den „Vorredner" macht Ovidius, das fürſtliche Brautpaar (Georg II. Landgraf von Heſſen, vermählte ſich mit Maria Eleonora, Schweſter des Kurfürſten Johann Georg I. von Sachſen) haranguirend, die Bedeutung des Feſtes verkündigend. Darauf eröffnet folgendes Terzett der Hirten den erſten Akt:

Der erſte Hirt.

Unter dieſem Schatten hier
Liegt das grimme Wunderthier:
Ihr Hirten weicht, geht weg ihr Schäfferinnen.
Schawt daß kein Aſt ſich nicht bewegt,
Daß kein Geräuſche ſich erregt,
Es wird ſonſt ewer jnnen.

Der andre Hirt.

So müſſen wir dann aus gefahr
Die ſüſſen Felder meiden,
Vnd können vnſer Vieh vnd weiſſen Lämmerſchar
Nicht ſicher weiden?

Der dritte Hirt.

O Jupiter der du mit Donnerflammen
Erſchütters See und Land,
Nimb deinen Blitz vnd Hagel gantz zuſammen,
Beuth her die ſtarcke Hand.
Komm vns Armen doch zu ſtewer
Wieder dieſes Vngehewer.

Der erſte Hirt.

Umb dieſen Wald vnd Schatten haben wir
Bißher geſehn das Blutgetrenckte Thier.
Echo. Hier.

Wie daß ich jetzund ſicher bin?
Jſts weg, iſts anderswo dann hin?
Echo. Hin.
Jch weiß nicht wie ich doch diß Ebenthewer deute,
Kömpt es inskünfftig auch noch wieder für vns Leute?
Echo. Heute.
Ach! ach! wer dann tröſtet mich
Wann das Thier laſſet ſehen ſich?
Echo. Jch.
Wer biſt du welcher mir verheiſcht ſo groſſe Wonne,
O beſter Troſt den je beſchienen hat die Sonne.
Echo Die Sonne.
Biſt du der Gott auß Delos welcher ſich
Mir zeigen will? O Sonne hör ich dich?
Echo. Jch dich.
Du du haſt Pfeil vnd Krafft; drumb ſtewre der Gewalt
Der grimmen Beſtien, o Phebus, alſobald.
Echo. Bald.

Apollo.

So iſt dann nun dem Drachen
Durch meines Bogens macht
Geſtillt der wilde Rachen.
Umbringt ihn nun die Nacht
Der vor die Peſt der Erden
Die ſchew der Menſchen war?
Jhr Hirten bringt die Heerden;
Jhr ſeyd nun auß Gefahr.
Jhr Nymphen windet Krentze,
Hegt ſchöne Lobetäntze,
Kompt kühnlich in den Wald,
Singt daß die Heid' erſchallt.
Das Thier wird nicht forthin
Die Lufft vergifften können,
Und Krankheit nach ſich ziehn.
Erfriſchet Hertz vnd Sinnen;
Die Wangen müſſen nun auch nachmals nicht verbleichen,
Sie ſollen Lilien vnd roten Roſen gleichen;
Dann die Schlang' iſt vmbgebracht
Die euch Kummer hat gemacht.

Chor der Hirten.

Du groſſer Gott der du den Fewer-Wagen
Rings umb den ſchönen Himmel führſt,
Der du den Tag ſo offt es pflegt zu tagen
Mit einem gülbnen Mantel zierſt,
Daß der helle Schein ſich dringet.
Durch der finſtern Nächte ruh,
Daß vns klares Liecht vmbringet,
O Apollo, das machſt du.

Daß auff den Froſt diß groſſe Rund der Erden
Sein graues Winterkleid ablegt,
Daß Wieſen, Feld vnd Wald verjünget werden,
Daß des Geflügels Heer ſich regt,
Daß ſie in den Läfften fliegen,
Vnd vns lieblich ſingen zu,
Daß die Bäume Blätter kriegen,
O Apollo, das machſt du.

Du Künſte-Gott, du Artzt, du Traum-außteger,
Du Senger-Fürſt, du Kraußpenhaar,
Du jmmer-jung, du Meiſter aller Jäger,
Von dir kömpt alles gantz vnd gar;
Doch dein Pfeil vnd ſchneller Bogen,
Deines güldnen Köchers Pracht,
Wird dem allen fürgezogen
Was dich ſonſt berühmet macht.

Wer kundt ohn dich, O Phebus vberwinden
Das wilde Gifft- und Flammenthier?
Komm, Cynthius, laß friſche Kräntze binden
Vmb deiner gelben Haare Zier:
Laß die Blumen ſo wir haben,
Dir, O Vater, lieber ſeyn
Als der edlen Palmen-Gaben,
Vnd der Cedern reichen Schein.

Auch Gryphius, wie oben erwähnt, hat einige Singſpiele geſchrieben; daß ſein Ton ſich von dem Opitzſchen zum Theil ſehr merklich unterſcheidet, mag folgende Probe aus dem Piaſtus (Geb. 642) beweiſen — auch darum von Intereſſe, weil ſie zugleich erkennen läßt, wie roh im Grunde die höfiſche Feinheit war und welche Unflätereien Gnade fanden vor derſelben Etikette, die ſonſt nicht wähleriſch genug ſein zu können ſchien:

Knecht Stranßky. Magd Bille.
Stranßky taumelt und jauchzet.

Bille. Haſt du dich ſchon toll und voll geſoffen,
Eh ein Gaſt noch an die Taffel ſitzt!
Stranßky. Sage mir, was hab ich ſonſt zu hoffen!
Muß man nicht arbeiten, daß man ſchwitzt?
Bille. Ja! dein Arbeit! ſolt es Freſſen gelten,
Da kanſt du vor zweymal zwey beſtehn!
Stranßky. Plapperkopff! was haſt du mich zu ſchelten?
Wird es denn auf deinen Beutel gehn?
Bille. Ja wie lange wird der Vorrath währen!
Wenn man den ſo liederlich verpraßt.
Stranßky. Ho! wir werden heute nicht verzehren,
Was verhanden. Gehe du und faſt'.
Bille. Faſte du, du Freſſer ſonder gleichen!
Toller, voller, grober Eſels-Kopff.
Stranßky. Hütte dich; wo ich dich werd erreichen,
Daß ich dir die Freſſe nicht verſtopff.
Bille. Du verſtopffen? Krieg ich dir die Haare,
Glaube, daß ich dich recht zauſen wil.
Stranßky. Daß der Durſt dir in den Rachen fahre!
Steh ich hier, und bin dein Affenſpiel?
Ein ander Diener. Holla! kommt herein, der Koch läſt ſagen,
Daß es Zeit die Speiſen auffzutragen:
Bille. Ja wenn einer dich ins Bette trüge!
Seht, was er vor krumme Gänge macht!
Stranßky. Wenn ich mich ſchon zehnmal mit dir ſchlüge,
Würd ich doch von Klügern ausgelacht ꝛc.

Im Uebrigen über die Entſtehungsgeſchichte und erſte Ausbreitung der deutſchen Oper vergl. die ſehr lehrreiche Zuſammenſtellung bei Gervinus III, 475 fgg.; wir werden in den Anmerkungen zur nächſten Vorleſung darauf zurückkommen.

Zu pag. 132: Die Wirthſchaften. Näheres darüber bei Flögel, Geſch. d. Grotesk. p. 241, ſowie bei Plümicke, Theatergeſch. v. Berlin p. 58. Den beſten Begriff von dieſer Art von Spielen kann man ſich aus den dazugehörigen

Digitized by Google

Gedichten machen, dergleichen uns bei Canitz (geb. 1654 zu Berlin, ſt. als Kurbrandenbg. Geheimerath 1698; ſeine Biographie hat Varnhagen von Enſe, biogr. Denkwürdigkeiten IV, 191 fgg. geſchrieben), p. 199 fgg. der Königſchen Ausgabe von 1727, bei König ſelbſt (geb. 1688 zu Eßlingen in Schwaben, ſt. 1744 als Hofceremonienmeiſter zu Dresden), p. 452. 539 der Roſt'ſchen Ausgabe der Geb. v. 1745 u. ſ. w. aufbehalten ſind. Z. B. (Königs Geb. p. 488 ſgg.):

Scherz- u. Sinngedichte
über
die Wirthſchaft
der Franzöſiſchen Bauern,
Italieniſche Comödie, Bergbauer und Norwegiſche
Bauern,
bey dem Beſchluſſe
des dreßdniſchen Carnevals 1728.

Wirth.
Se. Kgl. Maj. von Pohlen.

Bey dieſem groſſen Wirth in Dienſte ſich begeben,
Iſt ſüſſer, als in Freyheit leben.
Pracht, Anſtalt, Ueberfluß und Ordnung fehlt hier nicht.
Weil nichts in dieſem Hauß als Eigennutz gebricht.
Sein Hertz iſt ohne falſch und unverfälſcht ſein Wein,
Drum kehren gar bey ihm gekrönte Häupter ein.
Nicht wahr? das Sprichwort trifft recht zu bey dieſem Feſte:
So wie der Wirth, beſchert ihm Gott die Gäſte.

Wirthin.
Die Frau Fürſtin von Teſchen *).

Die ſo verſtändig iſt, die ſo wohl weiß zu leben,
Die weniger gewohnt, zu nehmen, als zu geben,
Und die man von Natur ſo gaſtfrey ſtets erblickt,
Hat ſich, vor andern, hier zur Wirthsfrau gut geſchickt.
Es thut ihr auch der Wirth vergebens nicht die Ehr,
Sie kennen ſich nicht erſt von ehegeſtern her,
Drum werden ſie ſich auch zuſammen wohl vertragen;
Doch, was wird, wann er kommt, mein lieber Landsmann ſagen?

Das erſte Paar Schaffner.

Herr Oberhofmarſchall, Baron von Löwendal, Frau Coronzowa, Gräfin Branizka.

Der ſonſt gewohnt mit Ruhm vom Abend biß an Morgen
Für eines Königs Hof zu ſorgen,

*) Bekanntlich eine der frechſten unter den zahl- und zumeiſt auch ſchamloſen Maitreſſen Auguſts des Starken, frühere Gräfin Lubomirska: ſ. Pöllnitz im Galanten Sachſen, p. 155 fgg. der (deutſchen) Ausgb. Frankf. a. M. 1739.

Wird heute gern, wie ich gedenke,
Dem Wirth zu Lieb, ein Schaffner in der Schenke.
Die Schaffnerinn, die ſchon ſo reichlich angeſchafft,
Als unſer Adlerwirth eh krank bei ihr gelegen,
Die ihn ſo wohl gewuſt zu warten und zu pflegen,
Daß ihr ein jeder hier verbunden und verhafft,
Wird heut auch hier den Gäſten zeigen
Daß gute Lebensart und viel Verſtand ihr eigen,
So wie im erſten Blick ihr Angeſicht
Von ihrer Römiſchen und edlen Schönheit ſpricht u. ſ. w.

Intereſſant iſt auch die „Handwercks-Wirthſchaft," abgehalten bei dem berühmten Beſuch Friedrich Wilhelms I. von Preußen in Dresden, im Jahre 1730, der auch durch das Lager von Mühlberg (König's Ged. 188 ſgg.) gefeiert ward und auf dem bekanntlich auch Friedrich der Große ſeinen Vater begleitete: ſ. bei Fr. Förſter: Fried. Wilh. I. König v. Preußen, I, 325 fg.; Ged. von König, 505—539. Es treten darin alle nur möglichen Handwerker auf, Paarweiſe, bis herab zum „Balbier" (p. 521) und zum „Feuermäuerkehrer" (p. 533); der Kurfürſt ſelbſt agirte als Kürſchner. — Die Canitz'ſchen Gedichte beziehen ſich ausſchließlich auf die Wirthſchaften des Brandenburger Hofes, über welche, wie im Allgemeinen über das Theaterweſen unter Friedr. Wilh. I. das vortreffliche Kapitel in dem Förſterſchen Buche, I, 299—318.

Zu pag. 133: Das Ballet. Einige der älteſten Ballete werden in Koch's Compendium ꝛc. angeführt, z. B. „Ballet welches die Herren Landtgrafen zu Heſſen Georg vnd Johann bey dem fürſtlichen Kindtaufen introduciret. Marburg 1639." Ferner David Schirmer's (ſ. Gerv. III, 271. 422) „Ballet von dem Paris und der Helena in Dresden auf dem Rieſenſaale gehalten, 1650." u. ſ. w. Vgl. Gerv. III, 460 ſgg. — Ueber die ungeheuren Koſten dieſer Ballete (die, wenn wir den überladenen, rohen Geſchmack des Zeitalters in Anſchlag bringen, wohl nicht einmal durch verhältnißmäßige wirkliche Pracht aufgewogen wurden) vgl. unter Anderm die Notiz aus einem Briefe Winckelmann's (Bd IX, p. 28) bei Barthold, die geſchichtl. Perſönlichk. in Caſan. Mem. I, 212, wonach der Dresdner Hof noch kurz vor dem ſiebenj. Kriege 36000 Thaler für ein einziges Ballet vergeudete! Daß dergleichen auch früher (im XVI. Jahrhundert) nicht billiger geweſen, beweiſt die Notiz in Reichardt's Theaterkal. 1799, p. 36. Was für Summen mag nun erſt der Matador dieſer Vergnügungen, Auguſt der Starke, daran verſchwendet haben! —

Bei dieſer Gelegenheit, zum Schluß dieſer Anmerkungen, will ich auch über gewiſſe Aeußerlichkeiten des damaligen Theaters, wie Theaterſtunde, Eintrittpreis ꝛc. noch einige Notizen beifügen, welche, aus Schlager's oftgenanntem Buche entlehnt und alſo urſprünglich nur die Wiener Bühne betreffend, doch zugleich auch für die übrigen Theater eine, wenigſtens annähernde Giltigkeit haben werden.

In Wien fing das Theater bis gegen Ende des XVII. Jahrhunderts ſchon um vier Uhr an, halb bei Tages- halb bei Kerzenlicht, ſo daß es um ſechs, höchſtens ſieben Uhr beendigt ſein konnte: eine Einrichtung, welche der derzeitige Mangel an öffentlicher Beleuchtung nothwendig machte und die deshalb auch

obrigkeitlich verordnet war (Schlager, 246. 258). — Die Eintrittspreiſe waren obrigkeitlich feſtgeſetzt; ſie ſtiegen von einem Groſchen für einen Platz zu „ebner Erdt" und zwei Groſchen auf den für „das adeliche Frauenzimmer und Cavalier zugerichten erhechten Pankhen und Bünen" bis auf zwei und vier Groſchen, je nach den Theatern. Doch ſcheinen dieſe Preiſe bald erhöht zu ſein: ſchon 1658 zahlte man ſechs und zwölf Kreuzer, Anfang des achtzehnten Jahrhunderts aber wurde eine ganze Loge ſogar ſchon mit einem Dukaten bezahlt. S. Schlager a. a. O. 246—248. 251. 252. Vgl. auch die unten mitzutheilenden Bruchſtücke von Theaterzetteln ꝛc. — In Berlin, zur Zeit Friedr. Wilh. I. koſtete „der Premier-Platz 8 Gr., auf den andern Platz 6 Gr., auf den dritten 4 Gr. und auf den letzten 2 Gr. Der Anfang iſt präciſe um 5 Uhr." Siehe Förſter a. a. O. 313. —

Fünfte Vorleſung.

Die Volkskomödie; der Hanswurſt. Haupt- und Staatsactionen; Hanswurſtkomödie. — Zuſtand der Schauſpielerwelt: wandernde Truppen; Veltheim, Stranitzky. Der Komödienſtreit. Puppentheater.

In dem neulichen Vortrage beſchäftigten wir uns mit der Geſchichte des deutſchen Theaters von Ende des ſechzehnten bis in das erſte Viertel des achtzehnten Jahrhunderts, während eines Zeitraumes alſo, den ich Ihnen ſchon früher als die Irr- und Wanderjahre der deutſchen Literatur, eine Epoche ausſchließlich formaler, conventioneller Bildung bezeichnet hatte. Dieſen allgemeinen Charakter der Zeit fanden wir nun auch in den beſondern Schickſalen des deutſchen Theaters beſtätigt. Wir begleiteten daſſelbe durch die verſchiedenen Kreiſe, welche es, analog der übrigen Entwicklung der Nation, in dem angegebenen Zeitraum durchlief; wir ſahen namentlich, wie zuerſt die Geiſtlichkeit, dann die Gelehrten, endlich die Höfe ſich des Theaters bemeiſterten; wir ſchloſſen zuletzt mit der Frage, was nun, dieſen abgeſonderten Kreiſen gegenüber, der ſchauluſtigen Menge des Publikums, der eigentlichen Maſſe des Volkes übrig blieb.

Zwar Sie wiſſen, wie es in jenem Zeitalter, dem Zeitalter der Karl Stuarte, der Ludwig der Vierzehnten, in Europa überhaupt, zumal aber in Deutſchland mit dem Volke ſtand. Jene nationale Bewegung, welche die kirchliche Reformation in Deutſchland begleitet und die auch hier einige kurze Augenblicke hindurch den Grund zu einem freien poli-

tiſchen Daſein, einem ſelbſtändig volksthümlichen Staatsleben zu legen verſprochen hatte, war längſt vorübergerauſcht; eine neue weltliche Herrſchaft, eine Souverainetät der Fürſten, in einem Umfange, wie man ſie ehemals kaum nur zu ahnen vermocht, hatte, in rieſenhaft beſchleunigtem Wachsthum, auf den Trümmern der gebrochenen geiſtlichen Herrſchaft ſich erhoben. Wie, meiner neulichen Darſtellung zufolge, die ganze Literatur, von allem volksthümlichen Inhalt entleert, ſich endlich in Hofdichtungen und Feſtſpiele verlief, ja wie unſre geſammte literariſche Entwicklung ſchließlich keinen anderen Zweck, kein höheres Ziel gehabt zu haben ſchien, als Hofdichter zu liefern für den Bedarf unſrer Könige: ſo auch praktiſch waren die Höfe, die Sitze fürſtlicher Macht und fürſtlichen Glanzes, zugleich die allgemeinen Ziele alles Drängens und Treibens, die wahren Brenn- und Mittelpunkte aller Cultur, aller Bildung, aller künſtleriſchen Beſtrebungen geworden. Es hatte, mit Einem Worte, jene Zeit der Schmach und der Selbſterniedrigung begonnen, wo der für den treueſten Unterthan, den beſten Bürger galt, der ſich am Tiefſten vor der Macht zu beugen, am Geſchickteſten zu ſchmeicheln, am Demüthigſten anzubeten verſtand: — eine Zeit, die von da ab zum Mindeſten zwei Jahrhunderte hindurch auf dem deutſchen Volke gelaſtet, ſeine beſte Kraft gebrochen, ſein edelſtes Blut vergiftet hat, ja deren Reminiscenzen noch zu dieſer Stunde manch fürſtliches Haupt mit verlockendem Schmeichelhauch zu umſchweben ſcheinen. Die Fürſten waren Alles, das Volk nichts! ſie die Zähler, das Volk ewig nur die Nullen, eine weggeworfene, rechtloſe Maſſe, nur eben gut genug, mit dem Schweiß ſeiner Arbeit den Glanz jener fürſtlichen Exiſtenzen zu bezahlen oder ſich verkaufen oder todtſchießen zu laſſen im Dienſt einer Politik, die wiederum keinen andern Zweck, keinen anderen Inhalt hatte, als einzig und allein das Intereſſe der Regierenden — und das Alles, wohlgemerkt, „von Gottes Gnaden!"

Wie, unter dieſen Umſtänden, hätte das Volk dazu gelangen ſollen, ſich eine eigene Literatur, geſchweige denn eine eigene Bühne zu ſchaffen? In dieſen geknechteten, unfreien Herzen, wie wäre es möglich geweſen, daß der Baum der Bildung Wurzel geſchlagen? In dieſer gedrückten, ſchwülen Atmoſphäre, in der Dunkelheit dieſes Sklavenſtandes, wie

hätte ſie ſich hier jemals entfalten mögen, die lichtgewöhnte, die Blüthe der Dichtung und der Kunſt?!

Auch in der Literatur hatte der höfiſche Einfluß, befördert und verbreitet durch dienſtfertige Gelehrte, die gern für ein fürſtliches Diplom, einen Orden, einen Titel, alle Wahrheit der Wiſſenſchaft, alle Würde der Kunſt preisgaben — auch in der Literatur, ſage ich, hatte der höfiſche Einfluß alle anderen Richtungen überwunden und bei Seite gedrängt. Statt jener alten treuherzigen Volksbücher und Schwänke, die ehemals, ein klarer Spiegel ſeines eigenen Daſeins, unſer Volk erfreut und unterhalten hatten, verſenkte man ſich jetzt, in unterthänigſter Neubegier, in dickleibige Hof- und Staatsgeſchichten, vielbändige Romane, die unter grillenhafter Verhüllung allerhand fürſtliche Abenteuer, hohe und höchſte Liebesgeſchichten, höfiſche Intriguen und dergleichen wichtigſte Dinge mehr zu Markte brachten; ſtatt jener ſüßen Melodieen des Volksgeſangs, jener köſtlichen Lieder, die ehemals von Dorf zu Dorf, von Landſchaft zu Landſchaft die deutſchen Grenzen erfüllt hatten, trillerte man jetzt Arien und welſche Melodieen, wie ſie bei Hofe Mode waren. — Was namentlich das Theater angeht, ſo habe ich Sie bereits am Schluß meines neulichen Vortrages darauf aufmerkſam gemacht, wie die beſondern höfiſchen Formen deſſelben, das allegoriſche Feſtſpiel, die Oper ꝛc. ſich keineswegs auf die Höfe und deren nächſte Nachbarſchaft allein beſchränkten, ſondern wie ſie weit darüber hinaus auch die bürgerlichen Theater, die Theater der Reichs- und Handelsſtädte, überwucherten, und wie endlich ſogar in der Oper und deren allgemeinſter Verbreitung faſt alle anderen Gattungen der damaligen dramatiſchen Literatur zu Grunde gingen.

Was Wunder denn, daß auch die große Maſſe des Volks dieſem allgemeinen Zuge des höfiſchen Lebens zu folgen anfing? daß auch ſie, unfähig, ſich eine eigene Bühne zu ſchaffen, vielmehr ſich nährte (daß ich ſo ſagen darf) von dem Abfall der höfiſchen Theater? daß auch ſie, vergeſſend jene einfachen, jene ungeſchickten, aber lebenswahren, aber volksthümlichen Gebilde, mit denen ehemals Hans Sachs ſeine Zeitgenoſſen beluſtigt hatte, gleichfalls lüſtern ward nach dem Schwulſt der Tragödien, nach dem Prunk großartiger Feſtſpiele, nach der üppi-

gen Pracht der Opern und Ballete und dem ganzen übrigen Spektakel, der damals bereits die Höfe der Fürſten, die Städte der Bürger erfüllte?

Und ſo iſt in der That die Volksbühne des ſiebzehnten, bis tief in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, nichts Anderes, als die carrikirte, gleichſam die ins Grobe überſetzte höfiſch-gelehrte Bühne: ein Wechſelbalg, möchte man ſagen, eine phantaſtiſche Unform, zuſammengeſetzt aus den Trümmern ehemaliger hochtrabender Tragödien, prächtiger Opern, glänzender Ballete, eine Armenſuppe, zuſammengebraut aus dem Abfall fürſtlicher Tafeln, den Ueberreſten vornehmer Vergnügungen —: eine Hütte ſtatt der goldverzierten Bühne, ein Stall ſtatt eines Opernhauſes, Goldpapier ſtatt ächter Treſſen, kreiſchende Trunkenbolde ſtatt kunſtfertiger Sänger, ja Puppen endlich und hölzerne Maſchinen ſtatt lebendiger Darſteller: aber immer doch in beiden derſelbe Inhalt — oder richtiger, dieſelbe Inhaltloſigkeit!

Allein daß ich nicht zu viel behaupte: zwar keine eigene dramatiſche Gattung vermochte das Volk ſich zu ſchaffen, es vermochte nicht, dem Theater der Geiſtlichen, der Gelehrten, der Höfe eine eigene unabhängige Bühne des Volkes zur Seite oder gar gegenüber zu ſtellen: aber ſo erſchuf es ſich wenigſtens eine eigene dramatiſche Figur, ſo brachte es eine Maske wenigſtens zu Stande, in welche, aus allen andern Poſitionen vertrieben, das volksthümliche Bewußtſein, wie in eine letzte, ſicherſte Schanze, ſich rettete. Sie errathen, wen ich meine: die komiſche Figur des deutſchen Theaters, den Hanswurſt.

Es iſt viel hin und her geſchrieben und geſtritten worden über den Urſprung dieſer komiſchen Figur. Man hat ihre deutſche Herkunft verdächtigt und ſie bald den Italienern zugeſchrieben, bald auch jenen wandernden engliſchen Komödianten, von denen in einer früheren Vorleſung die Rede geweſen. Allein abgeſehen, daß ſchon in den älteſten geiſtlichen Spielen, in den Myſterien ſelbſt, ganz beſtimmte und unzweideutige Anfänge einer komiſchen Perſon, eines privilegirten, ausdrücklichen Poſſenreißers ſich vorfinden, abgeſehen ferner davon, daß ſchon aus dem Jahre 1553, aus einer Zeit alſo, wo weder ſchon an jene engliſchen Komödianten, noch an irgend eine nachweisbare,

thatſächliche Einwirkung der italieniſchen auf die deutſche Bühne gedacht werden kann, eine Komödie des Peter Propſt erhalten iſt, in welcher bereits der Namen des Hanswurſt vorkommt, ein Name bekanntlich, der zuerſt von Luther in die Schriftſprache eingeführt worden iſt — abgeſehen von dieſen und ähnlichen beſtimmten und offenkundigen Thatſachen, ſo dünken mich dieſe komiſchen Masken überhaupt viel zu eng verwachſen mit dem Charakter und der ſpeciellen Geſchichte der Nation, welcher ſie gerade angehören, als daß überhaupt jemals ein Volk von dem andern dergleichen Figuren hätte entlehnen können — oder auch nur entlehnen mögen.

Verſtehen Sie mich recht: ich ſtelle nicht in Abrede, daß, nachdem dieſe Figuren einmal vorhanden waren, mit den übrigen wechſelſeitigen Berührungen der verſchiedenen Nationalitäten nicht auch dieſe komiſchen Masken ſich berührt und, in Dieſem oder Jenem, auf einander eingewirkt, dieſen oder jenen Zug, eine Tracht, eine Manier, ſelbſt einen Namen von einander entlehnt haben werden. Was ich behaupte, iſt nur dies, daß dieſelben überall, bei den verſchiedenartigſten Völkerſchaften, ſelbſtändig, je nach dem Charakter des Volkes, entſtanden ſind, ſogar daß ſie, unter Einwirkung gewiſſer gleichartiger Umſtände, als eine nothwendige Seite des Volkslebens ſelbſt, auch überall mit Nothwendigkeit entſtehen mußten. Weiſe und Gelehrte mochte eine Nation der andern borgen ſowohl wie abborgen: ihre Narren dagegen mußte jede ſich ſelbſt erzeugen.

Der wahre Grund der ganzen Erſcheinung aber ſcheint mir dieſer zu ſein.

Ueberall und zu allen Zeiten iſt der Witz die letzte, ohnmächtige Waffe unterdrückter Perſonen wie Völker geweſen; es ſoll in Megara geweſen ſein, unter einer Bevölkerung, welche die alten Athener ungefähr ebenſo behandelten, wie die Spartaner ihre Heloten, unter einer Bevölkerung alſo von Sclaven und Knechten, wo die Komödie überhaupt ihren Urſprung genommen. In der Negation des Witzes ſtellt ſich das gedrückte Bewußtſein gleichſam wieder her; es iſt eine ideelle Befreiung, wo die praktiſche, thatſächliche unmöglich iſt. Ich kann meinen Gegner nicht factiſch vernichten: wohlan, ſo mach' ich einen Witz

über ihn, ich lache ihn aus, ich ſtelle durch den Sieg des Gedankens meine Freiheit theoretiſcher Weiſe vor mir ſelbſt wieder her.

Denn wohl zu merken: es iſt ein großer Unterſchied zwiſchen der einzelnen komiſchen Perſon und der Geſammtheit des komiſchen Kunſtwerks, zwiſchen einzelnen Witzen und Späßen und dem großen Ganzen einer in ſich fertigen humoriſtiſchen Weltanſchauung. Dieſe allerdings kann, wie alles wahrhaft Edle und Werthvolle, nur in der gereinigten Luft der Freiheit gedeihen, nur aus dem Grunde eines freien, ſelbſtändigen Volkslebens vermag auch die köſtliche Frucht des komiſchen Kunſtwerks empor zu wachſen. Die Schmarotzerpflanze dagegen des bloßen Witzes, die ſpaßhaften Frechheiten des Hanswurſt werden ſich ſogar mit Vorliebe an kranke, innerlich zerſtörte Organismen anheften: gleichwie der faulſte Sumpf, die giftigſte Atmoſphäre die bunteſten Pilze zu erzeugen pflegt.

Solche Expectorationen des gedrückten Volksbewußtſeins, das ſich eben in ihnen ideeller Weiſe wieder herſtellt und befreit, ſind nun auch dieſe komiſchen Masken. Dieſelben treten daher auch überall da erſt auf, wo ein großer Bruch, ein jäher Zwieſpalt in das Volksbewußtſein gekommen iſt, wo mit Einem Worte, das Volk ſich von ſich ſelbſt entfremdet fühlt, wo es ſich einer Staatsverfaſſung, einer Bildung, einer Literatur gegenüber ſieht, an der es ſelbſt keinen Antheil hat, die nicht ſein eigen iſt, die es nicht kennt, nicht begreift, nicht innerlich beſitzt, von der es vielmehr, als von einem Fremden, äußerlich Auferlegtem, beängſtigt und verdroſſen wird.

Vergleichen Sie, um Sich dies Verhältniß noch deutlicher zu machen, die komiſchen Figuren der alten Welt. Die antike Welt, die Welt der Griechen, als welche jenen Bruch des Bewußtſeins nicht kennt, in der vielmehr der Staat, die Kunſt, die Religion ꝛc. jederzeit nur der reine, unverkümmerte Ausdruck des allgemeinen Bewußtſeins waren, kannte eben deshalb auch jene abſtracten komiſchen Figuren, jene allgemeinen Witz- und Spaßmacher, jene Harlekine und Hanswurſte der modernen Welt gleichfalls nicht. Vielmehr die komiſchen Figuren der alten Welt ruhen auf der Grundlage der concreten Verhältniſſe, es ſind wirkliche, erfüllte Charaktere, welche die poſitiven Zuſtände der Geſellſchaft, des

Staates u. ſ. w. wiederſpiegeln und deren jede daher auch ein eigenes, individuelles, ein beſtimmtes perſönliches Daſein behauptet. Erſt wie das antike Leben ſelbſt hinwelkt, wie der Widerſpruch der Reflexion die großartige compacte Einheit des antiken Bewußtſeins allmälig zerſetzt, wie (um es kurz zu ſagen) die alte Welt von ſich ſelbſt abfällt, ſich ſelbſt verloren geht: da erſt, mit der Blüthe des übrigen Lebens, ſchwinden auch die concreten komiſchen Figuren der alten Bühne, die Strepſiades, die Kleon, die Lamachos, zu ſtereotypen Vormündern, Schmarotzern, Sklaven zuſammen; die Carrikatur wird zur Abſtraction, die komiſche Perſönlichkeit zur komiſchen Maske —: wiewohl auch dieſe noch immer einen Vorzug gegen die Hanswurſte der Neueren behält, darin, daß jene, die Figuren der Alten, wenigſtens immer noch die reale Grundlage eines beſtimmten Standes, einer poſitiven Wirklichkeit unter ſich hatten, die modernen Hanswurſte dagegen nichts ſind als Narren, Narren an ſich, völlige, abſtracte, inhaltloſe Narren.

Auch dies verdient beachtet zu werden und iſt daher mit Recht auch von einigen Schriftſtellern bereits hervorgehoben worden, daß der Name dieſer komiſchen Perſon bei den Modernen (denn die Alten, wie ſie die Sache nicht hatten, ſo hatten ſie auch keinen eigentlichen Namen dafür) durchgängig von irgend einer nationalen Speiſe, einem Lieblingsgericht des gemeinen Volkes entnommen iſt. So haben die Italiener ihren Signor Maccaroni, die Engländer ihren Jack Pudding, die Franzoſen ihren Jean Potage; ſo haben wir Deutſche ſelbſt, neben dem Hanswurſt, einen Hans Pickelhäring, Hans Knappkäſe u. ſ. w. Es iſt alſo das allergemeinſte, das urſprünglichſte, derbſte, realſte Bewußtſein, das ſich in dieſen Figuren verkörpert: ein Bewußtſein, ſo allgemein, ſo urſprünglich, zugleich ſo roh, wie der Trieb der Nahrung, die Luſt an jenen derben, volksthümlichen Speiſen, deren Namen ſie führen. — Der Conflict nun dieſes allgemeinſten, unmittelbarſten Bewußtſeins, im Gegenſatz zu den fremden, unverſtandenen, ſo zu ſagen unverdaulichen Elementen eines complicirteren Zuſtandes, einer ausſchließlichen, feineren Bildung, iſt die wahre Quelle, ihn durch fröhliches Gelächter zu löſen, ſich durch Spott- und Witzworte an ihm gleichſam zu rächen, der Zweck und die Aufgabe dieſer komiſchen Figuren.

Eine ſolche Zeit nun aber der Spaltung und der nationalen Entfremdung war auch jene Epoche, mit welcher wir uns hier beſchäftigen: und iſt es daher dem Charakter dieſes Zeitraumes vollkommen angemeſſen, daß der Hanswurſt, gleichſam ein umgekehrter Chor der Tragödie, daſſelbe durch ſeinen ganzen Verlauf treulich begleitet. Er tritt, wie erwähnt, und von allen vorläufigen Erſcheinungen abzuſehen, bereits in den funſziger Jahren des ſechzehnten Jahrhunderts auf, in dem früheſten Anfang alſo unſrer Epoche; ſeine Vertreibung von der Bühne durch Gottſched im Jahre 1737 fällt mit dem Schluß derſelben zuſammen, ja man kann behaupten: ſie iſt dieſer Schluß ſelbſt. — Während dieſer ganzen zweihundertjährigen Epoche giebt es, mit alleiniger Ausnahme des ſtrenggelehrten Dramas, das überall viel zu vornehm war und ſich viel zu ängſtlich an das Muſter der Alten anſchloß, um auch nur einen leiſeſten Widerſchein, einen dünnſten Hauch volksthümlichen Bewußtſeins in ſich aufzunehmen — es giebt, ſage ich, während dieſer ganzen Epoche kaum Ein Stück, in dem wir dem Hanswurſt nicht begegneten. Konnte das Volk zu keiner offenbaren Anerkennung gelangen, konnte es ſich keine eigne künſtleriſche Gattung erſchaffen, mußte es zufrieden ſein mit den Broſamen vom Tiſche der Reichen, nun gut: ſo wollte es doch wenigſtens in der Maske des Narren überall dabei ſein, es machte, in den ſpaßhaften Einfällen, den Brutalitäten und Tölpeleien des Hanswurſt, überall gleichſam ſeine Fauſt in der Taſche, es legte Proteſt ein gegen die fremde gelehrte Bildung, die unnatürliche höfiſche Sitte, die gefliſſentliche Verſchrobenheit des geſammten geſelligen Lebens — und ſollt' es nur durch ein Schimpfwort, eine Unfläterei, eine Zote ſein, die es, voll komiſchen Uebermuthes, hineinwarf in den Pomp der Tragödie, die zierlich gedrechſelten Redensarten des höfiſchen Spieles, ſogar in die Cadenzen und Triller der Oper. —

Selbſt wo wir ihn am Wenigſten vermuthen möchten, in den geiſtlichen Spielen unſrer Prediger und Schulmeiſter, in der Verarbeitung bibliſcher Stoffe, war der Hanswurſt keineswegs ein völlig ungeſehner Gaſt. Noch im Jahre 1692 wurde in Berlin die Geſchichte vom verlorenen Sohne dargeſtellt, alſo doch gewiß ein erbaulicher, geiſtlicher Stoff. Nichts deſtoweniger war auch hier Hanswurſt die Hauptperſon;

er prügelte ſich im zweiten Akt mit einem Heiligen und zwei Teufeln dermaßen umher und verführte dabei ſo viel anſtößige Redensarten und leichtfertige Witze, daß (wie die Geſchichtſchreiber anzumerken nicht verſäumt) der anweſende Hof ſich, voll hoher Indignation, noch vor dem Schluſſe des Stückes entfernte.

Und doch, wie bereits erwähnt, war der lockere Burſche auch von den Feſtverſammlungen der Höfe ſchon keineswegs mehr ausgeſchloſſen. Namentlich in jenen Wirthſchaften, von denen ich Ihnen neulich erzählt und die, wie Sie Sich entſinnen werden, in der Regel von den fürſtlichen Perſonen und deren nächſter Umgebung ſelbſt dargeſtellt wurden, kommt beinahe durchgängig auch ein Hanswurſt vor — maskirt zwar, unter dem Namen des „Scheerenſchleifers": aber immerhin doch ein Hanswurſt.

Es würde uns zu weit führen, wenn wir die manigfachen Metamorphoſen dieſer komiſchen Maske, beſonders ſeitdem das Muſter der Italiener wie auch der Franzoſen, darauf einzuwirken anfing, hier des Näheren verfolgen wollten. Auch bedarf es deſſen um ſo weniger, als der Hanswurſt in der That, trotz aller äußerlichen Veränderungen, Zuſätze und Erweiterungen, dennoch eine innerliche Entwicklung, eine eigentliche künſtleriſche Geſtaltung und Ausbildung niemals gewonnen hat. Vielmehr als eine bloße Abſtraction, eine herkömmliche, überlieferte Maske, ſteht er meiſtens ganz außer dem Organismus des Stückes: ſo weit ſogar daß ſeine Rolle in der Regel, vorzüglich in ſpäterer Zeit, vom Dichter gar nicht ausgeführt, ſondern nur in allgemeinſten Umriſſen angedeutet ward; die Ausführung ſelbſt blieb dann der Stimmung des Augenblicks, dem Talent des Darſtellers, oft auch nur ſeiner Unverſchämtheit und Frechheit überlaſſen. —

Aus der Combination dieſer beiden an ſich ſo widerſprechenden Elemente nun, dem volksthümlichen Bewußtſein in Form der abſtracten komiſchen Figur und der Nachäffung der höfiſchen Spiele, ſpeciell jener großen hiſtoriſch politiſchen Allegorieen und Feſtſtücke, ſowie jener ſtelzfüßigen, blutdürſtigen gelehrten Tragödien, von denen früher die Rede geweſen, entſtand jene barocke, zwitterhafte Gattung, welche ich Ihnen bereits am Schluß meines neulichen Vortrages als diejenige angekündigt,

in deren koloſſaler Formloſigkeit, wie in einem verzehrenden, wogenden Strudel, alle übrigen Gattungen ſich auflöſen, die wir aber zugleich, inſofern nämlich in dieſem Zeitalter von einer Volksbühne überhaupt geſprochen werden kann, in der That als das wahrhafte Volksſchauſpiel, das eigentliche populäre Drama dieſer Epoche zu betrachten haben. Es ſind dies die ſogenannten Haupt- und Staatsactionen: eine Gattung, von der bis auf die heutige Stunde viel die Rede zu ſein pflegt, ſogar deren Name zum Sprichwort geworden iſt — und über die es doch bis vor kürzeſter Friſt ſchwer, wenn nicht gar unmöglich hielt, ein zuverläſſiges, auf eigene Kenntniß gegründetes Urtheil zu fällen.

Die Haupt- und Staatsactionen nämlich, um dies gleich voraus zu ſchicken, ſind niemals zu der Ehre eines eigentlichen literariſchen Daſeins gelangt; die Literatur, in ihrer gelehrten Abgeſchloſſenheit, hielt ſich viel zu vornehm, dieſen entarteten, mißgeſtalten Kindern des Volks, dieſen Wechſelbälgen der Kunſt Eintritt in ihre geheiligten Grenzen zu verſtatten. Eigenthum einzelner fahrender Truppen, von Mund zu Mund forterbend, in ewig wechſelnder, flüſſiger Geſtalt, ſind ſie vermuthlich nur dem geringſten Theile nach aufgeſchrieben, niemals aber in Druck gegeben worden; das Publikum, für das ſie beſtimmt waren, las nicht, es ſchaute nur. Unſre Kenntniß von ihnen beſchränkte ſich daher, ſeitdem ſie ſelbſt unter uns ausgeſtorben, lediglich auf wenig vereinzelte, zufällige Schilderungen, die wohl hie und da zu allerhand Hypotheſen und Folgerungen aufforderten, zu einem beſtimmten, nachweisbaren Reſultat, einer abſchließenden Kenntniß jedoch nicht zureichten. Erſt in den allerletzten Jahren iſt es der Sorgfalt einiger gelehrten Forſcher gelungen, nicht nur eine ziemlich bedeutende Menge dahingehöriger Titel, Scenarien und Fragmente, ſondern auch einige vollſtändige Stücke zu entdecken, und auf dieſe Art eine genügende hiſtoriſche Grundlage zu ſchließlicher Beurtheilung der ganzen Erſcheinung herzuſtellen. — Was ſich daraus für die Gattung im Allgemeinen abnehmen läßt, dürfte der Hauptſache nach Folgendes ſein.

Das erſte Erforderniß einer Haupt- und Staatsaction war, daß die darin auftretenden Perſonen alle vom erſten Rang, Kaiſer, Könige und Fürſten, zum Wenigſten berühmte Helden, Tyrannen oder ver-

gleichen, ja wenn gar nichts verfing, ſo doch zum Allermindeſten berühmte Verbrecher, auf jeden Fall alſo diſtinguirte, denkwürdige Perſonen waren. Es ging hier wie überall in Deutſchland: was von der geplünderten Freiheit noch ja etwa übrig geblieben war, das letzte, armſelige Reſtchen von Eigenthum und Selbſtändigkeit, das gab das Volk ſelbſt preis; die geringe Gelegenheit, welche dieſe wandernde Bühne ihm bot, ſein eigenes Weſen vor ſich ſelbſt zu entfalten, volksthümliche Geſtalten, volksthümliche Verhältniſſe auf die Scene zu bringen — es fiel dem Volke nicht ein ſie zu benutzen. Ja ſo heruntergekommen war es, ſo abgenutzt, ſo überzeugt gleichſam von ſeiner eigenen Nichtsnutzigkeit, daß es ſich ſelbſt gar nicht mehr mochte, auch wo die Gelegenheit zu volksthümlicher Darſtellung geweſen wäre. Vielmehr, wie geſagt, das ganze Streben ging auch in dieſen Stücken aufwärts, in die Höhe, in die glänzenden Regionen der Höfe, des Glanzes und des Ruhmes. Es war, als ob das Volk, ausgeſchloſſen im Uebrigen von aller Gemeinſchaft mit den Großen der Erde, dieſelben zum Wenigſten auf den Brettern hätte erblicken wollen; wenigſtens von der Bühne her ſollte dieſe blendende Welt des Hoflebens, die in der Wirklichkeit ſo eng abgegrenzt war, ſich ſeinen neugierigen Blicken erſchließen; hier wenigſtens, wenn nirgend anders, wollte man ſehen, wie Könige und Kaiſer mit einander verkehrten, wie Throne aufgebaut und geſtürzt, Reiche gegründet werden und zerfallen; das Gewebe politiſcher Begebenheiten, in das ſonſt kein kleinſter Blick verſtattet war, ſollte ſich hier wenigſtens in einem Spiegelbilde enthüllen, ſei es auch in einem verzerrten. — In dieſem Punkt war das Volk alſo völlig derſelben Meinung, wie die gelehrten Dichter, die es bekanntlich als einen beſonderen Grundſatz dramatiſcher Kunſt aufgeſtellt hatten und durch allerhand Parallelen und Vergleiche zu erweiſen ſuchten, daß die Tragödie, als die höchſte Gattung der Poeſie, ſich auch ausſchließlich nur mit höchſten und allerhöchſten Perſonen, mit Kaiſern und Königen, Helden und Eroberern zu beſchäftigen habe, ſogar daß, ſtreng genommen, eigentlich Niemand Tragödien ſchreiben dürfe, außer bloß fürſtliche Perſonen. —

Das Zweite ſodann und ebenſo unentbehrlich, wie dieſe höchſten Herrſchaften, war der Hanswurſt. Auch er durfte in keinem dieſer

Stücke fehlen. Vielmehr er iſt der eigentliche Held derſelben, ein König ohne Krone, ein Eroberer mit keinem andern Schwert, als mit dem Fuchsſchwanz und der Pritſche — und doch ohne ihn, ohne ſeine Späße, ſeine Schwänke, was wär' es geweſen mit den Andern, den ſogenannten, angeblichen Helden des Stückes! Hanswurſt und König, tragiſches Pathos und gemeinſte Kneipenwitze wirbeln in dieſen Stücken bunt durcheinander; ja wir dürfen annehmen, daß eben dieſer raſche Wechſel der Situationen, dieſer grelle Contraſt der Farben, dies fortwährende gegenſeitige Aufheben der beiden widerſprechenden Elemente einen Hauptreiz dieſer Gattung, ihre eigentliche feſſelnde Macht gebildet haben. Das Volk (ſo ſcheint es) fühlte ſich erhoben und befriedigt, daß zum Wenigſten ſein Schattenriß, der Hanswurſt, dieſe Quinteſſenz derbſter, volksthümlicher Natur, auf ſo vertraulichem Fuße verkehren und auf denſelben Brettern, in derſelben Scene, ja Arm in Arm auftreten durfte mit den allerhöchſten Häuptern der heidniſchen und chriſtlichen Welt. Es war doch eine Gemeinſchaft, wenn auch nur eine Gemeinſchaft durch Vertretung — und der Vertreter war der Narr.

Die Handlung ſelbſt betreffend, ſo mußte dieſelbe allemal eine große, ernſte, heldenmäßige ſein. Sie beſtand durchgängig aus zwei Theilen: der eigentlichen Handlung, der wahren dramatiſchen Fabel des Stücks — und einer decorativen Beigabe, einem Nach- oder Zwiſchenſpiel, in welchem allerhand opern- und balletartige Zuthaten: allegoriſche Figuren, langgeſchnörkelte Arien, künſtlich geordnete Chöre, Tänze und Feſtzüge, Illuminationen, Feuerwerke und dergleichen mehr, in erwünſchter Mannigfaltigkeit zuſammengeſtellt wurden: ſo daß alſo jene Vermiſchung ſämmtlicher dramatiſcher Gattungen, deren ich früher, als einer Eigenthümlichkeit der Staatsactionen, gedacht, ſich ſogar auch äußerlich erfüllte und das bekannte horaziſche Desinit in piscem hier, in dieſer aberwitzigen Mißgeburt von Trauerſpiel und Poſſe, Ballet und Oper, ſogar noch überboten ward. —

Die Stoffe waren theils den mehrerwähnten höfiſchen Romanen und Liebesgeſchichten, theils der wirklichen Hiſtorie entlehnt, ſowohl der antiken als der modernen, der fremden nicht weniger als der einheimiſchen. So hatte man neben einer Baniſe, einem Chaumigrem, einem

Balacin (Figuren ſämmtlich aus dem bekannten Roman des Herrn von Ziegler: die aſiatiſche Baniſe) — man hatte daneben, ſage ich, eine Ariadne, einen Tarquinius Superbus, einen Kaiſer Gordianus, einen Tamerlan, einen Ottokar von Böhmen: aber auch eine Maria Stuart, einen Grafen Eſſer, einen Cromwell u. ſ. w. Selbſt auch die allerfriſcheſte Tagesgeſchichte blieb nicht unbenutzt. Kaum daß Karl der Zwölfte von Schweden vor den Wällen von Friedrichshall auf eine geheimnißvolle Weiſe ſein Leben gelaſſen, als auch ſchon die Haupt- und Staatsaction ſeiner heldenhaften Geſtalt, ſeines tragiſchen, räthſelhaften Ausgangs ſich ſofort bemächtigte. — Menzikoff, der bekannte ruſſiſche Miniſter, war noch am Leben, als bereits in Deutſchland und namentlich in Berlin eine Haupt- und Staatsaction gegeben ward, merkwürdig ſowohl durch ihren Titel, der, in ſeiner charakteriſtiſchen Ausführlichkeit, ſchon an und für ſich als Schilderung dieſer Gattung dienen kann, als beſonders auch durch ihre Schickſale. — Dieſer Titel lautete: „Sehenswerthe, ganz neu elaborirte Haupt-Aktion, genannt die remarquable Glücks- und Unglücksprobe des Alexis Danielowitz Fürſten von Mentzikopff, eines großen favorirten Kabinetsminiſters und Generalen Petri des Erſten, Zaaren von Moskau, glorwürdigen Andenkens, nunmehr aber von den höchſten Stufen ſeiner erlangten Hoheit bis in die tiefſten Abgründe des Unglücks geſtoſſenen veritablen Beliſary, mit Hannswurſt, einem luſtigen Paſtetenjungen, auch Schnirrfar und kurzweiligen Wildſchützen in Sibirien" u. ſ. w. — Dies Stück, wie erwähnt, ſollte in Berlin aufgeführt werden, und noch dazu bloß mit Puppen, von „Titus Maas, Baden-Durlachiſchem Hofkomödianten." Allein ſchon damals, ſchon im Jahre 1731, unter dem Regiment des übrigens ſo derben, ſo rückſichtloſen Friedrich Wilhelm des Erſten, nahm der Berliner Hof ſo viel zärtlich vorſorgliche Rückſicht auf den nordiſchen Freund und Nachbarn, daß die Aufführung des „Menzikopff" als unſtatthaft verboten ward. Es iſt dies das erſte Stück, welches in Preußen verboten, — wenigſtens das erſte, das aus politiſchen Rückſichten verboten worden iſt: und dünkte mich daſſelbe ſchon um dieſer Urſache willen einer ausführlichern Erwähnung nicht unwerth. Welches das letzte ſein wird, das iſt freilich eine andere Frage. — —

Endlich um auch die Sprache der Haupt- und Staatsactionen nicht unberührt zu laſſen, ſo zeigten ſich auch in dieſer die zwieſpältigen Elemente ihres Urſprungs. Auf der einen Seite, in den komiſchen Scenen des Hanswurſt, welche dem bei Weitem größeren Theile nach improviſirt wurden, die alleräußerſte Trivialität, die allergemeinſte, gröbſte, ja ſchmutzigſte Natur; auf der andern, in den ernſthaften Partieen des Stücks, den Reden der Helden und Könige, der Prinzen und Prinzeſſinnen, der allerungeheuerſte Schwulſt und Pomp, die gezierteſte Schönrednerei, der geblümteſte Unſinn. Alle dieſe Helden waren bei Lohenſtein und ſeinen Freunden in die Schule gegangen; die unnatürlichſten Bilder, die froſtigſten Allegorieen, die halsbrechendſten Metaphern waren, ſo zu ſagen, ihr tägliches Brod, ihre gewöhnliche bürgerliche Nahrung.

Sehr begreiflich ſtand es mit den Charakteren, den Situationen, der geſammten dramatiſchen Anordnung um nichts beſſer. Auch hier war von der Einfachheit der Natur, dem keuſchen Schmuck der Wahrheit keine Rede; auch hier waren die ſtärkſten Effecte die liebſten, die craſſeſten, unwahrſcheinlichſten Situationen, die handgreiflichſten Uebertreibungen am Willkommenſten. Das Publikum, das dieſe Stücke beſuchte, brachte dicke Nerven mit; ſie wollten nicht leiſe gekitzelt, derb geſtriegelt wollten ſie ſein; mit Deckfarben mußte malen, in gewaltigen, derben Strichen, wer ihren Beifall erlangen wollte.

Wiewohl die Wahrheit zu ſagen, ſo beſchränkten die Haupt- und Staatsactionen ſich keineswegs auf dies niedrigſte, gewöhnlichſte Publikum allein. Wie ſchon der Hanswurſt Zutritt gefunden zu den Höfen der Fürſten, in die Luſtbarkeiten und Feſtverſammlungen der Großen, ſo folgte ihm bald auch die Haupt- und Staatsaction ſelbſt, die höfiſchen Spiele wurden immer plebejer, die Tragödie immer überſchwänglicher, zugleich vermiſchte ſie ſich immer mehr mit barocken, poſſenhaften Elementen: bis endlich, ungefähr ſeit dem zweiten Decennium des vorigen Jahrhunderts, die Haupt- und Staatsaction, vom König bis zum Bauer, alle Stände ſich unterworfen, alle andern theatraliſchen Gattungen vertrieben hatte, — mit alleiniger Ausnahme der Oper. Ja das gemeine komiſche Element gewann endlich dermaßen die Ueberhand,

daß es den geſammten übrigen Inhalt der Stücke beherrſchte und verdrängte. Hanswurſt, nicht zufrieden mehr, bloß der Schatten des Helden, ſein umgekehrtes Spiegelbild zu ſein, ſchwang ſich zum unmittelbaren, eigentlichen Helden des Stückes ſelbſt empor; auf ſeine Schultern (und an Schläge gewöhnt waren ſie) wurden jene gewaltigen Ereigniſſe, jene grauſigen Schickſale, jene Schlachten und Kriege gepackt, welche ſich bis dahin um den Tyrannenagenten oder Heldenſpieler gruppirt hatten. Hanswurſt wurde jetzt ſelbſt Kaiſer, König, Eroberer, Tyrann, Feldherr, Liebhaber u. ſ. w., die Haupt- und Staatsaction ſank noch eine Stufe tiefer: ſie wurde zur bloßen Hanswurſtkomödie.

Dahin alſo war es ſchließlich mit dem deutſchen Theater gekommen, dies die Frucht all jener Studien und Nachahmungen, jener Theorieen und Syſteme: die ganze Bühne hatte ſich aufgelöſt in Ein wüſtes, formloſes Chaos, eine trübe, wirbelnde Fluth, aus welcher man nichts mehr vernahm, als die Triller der Sänger, das Stampfen und Knirſchen der Helden- und Tyrannenſpieler, die pöbelhaften Witze des Hanswurſt.

Und doch wäre dies Bild von der Auflöſung unſrer Bühne, wie dieſelbe zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ſtattfand, nur ſehr unvollſtändig, wenn wir dabei den Zuſtand des damaligen Schauſpielerweſens, in welchem dieſe Zerrüttung und Auflöſung der dramatiſchen Literatur ſich praktiſch wiederholt, außer Acht laſſen wollten.

Der dreißigjährige Krieg, mit der allgemeinen Verarmung, dem Schrecken und Elend, das er in Deutſchland verbreitete, hatte, wie bereits früher bemerkt wurde, auch jenen fahrenden Schauſpielern, jenen wandernden Truppen, die ſeit Anfang des laufenden, vielleicht ſchon ſeit Ende des ſechzehnten Jahrhunderts in Deutſchland aufgetreten waren, ein ſo raſches wie klägliches Ende bereitet. Allenfalls nur die Höfe der Fürſten, mitten in dem allgemeinen Elend, mochten noch Zeit, Geld und Stimmung finden, ſich an ausländiſchen Sängern und Tänzern zu ergötzen. Städte und Landſchaften, Bürger und Bauern dagegen waren alle viel zu erſchöpft, viel zu ausgeſogen, viel zu bedrängt von der unmittelbaren Noth des Tages, als daß die wandernde Muſe bei ihnen auf Belohnung und Beifall hätte rechnen dürfen. — Daher erſt mit dem Schluß dieſes Krieges, erſt ſeit Mitte des Jahrhunderts, tauchen

allmälig neue Geſellſchaften empor: Geſellſchaften ohne Zweifel von ſehr vagabondirendem, ſehr abenteuerlichem Charakter, wie zum Theil ſchon die ſeltſam bedeutungsvollen Namen ihrer Principale vermuthen laſſen. Da giebt es einen Elendſohn, Judenbart, Salzſieder, Schneider u. dgl. m. — Die bedeutendſte von ihnen und für die Theatergeſchichte von dauernder Wichtigkeit, als der eigentliche Stamm und Kern für die vorzüglichſten Truppen des achtzehnten Jahrhunderts und ſomit zum Theil auch für unſre ſpäteren ſtehenden Theater, iſt die des Magiſter Veltheim; bei ihr daher wollen Sie mir erlauben, einige Augenblicke zu verweilen.

Johann Veltheim, um 1650 zu Leipzig geboren, hatte gegen Ende der ſechziger Jahre die Univerſität ſeiner Vaterſtadt bezogen und in Folge deſſen an einigen theatraliſchen Darſtellungen, wie ſie damals, bei gewiſſen feierlichen Gelegenheiten, auf den Univerſitäten gegeben zu werden pflegten, Antheil genommen. Ob dieſe zufällige Veranlaſſung eine weitere Neigung für die Bühne bei ihm entzündet, ob irgend andere Lebensverhältniſſe auf ſeinen Entſchluß eingewirkt, genug: wenige Jahre darauf ſehen wir ihn an der Spitze einer wandernden Truppe, welche, nach dem Beiſpiel ihres Principals, ſich meiſt aus Studenten rekrutirte und bald durch ganz Deutſchland einen außerordentlichen Ruf gewann. Ihren vorzüglichſten Schauplatz hatte ſie in Nürnberg, Breslau, Berlin und Hamburg; namentlich an letzterem Orte, indem ſie den Grund legte zu dem Ruhm der Hamburger Bühne, eröffnete ſie gleichſam jene lange, immer wieder anknüpfende Reihe großer und glänzender Erinnerungen, welche, wie kein zweites, das Hamburger Theater umgeben und die ſogar noch heute, allen Bemühungen der neueſten Zeit zum Trotz, nicht völlig verloſchen ſind. Den weſentlichſten Antheil an dieſem Ruhm ſeiner Truppe hatte ohne Vergleich Veltheim ſelbſt, in ſeiner dreifachen Eigenſchaft als Principal, als Schauſpieler und als Theaterdichter. Veltheim, nach allen Anzeichen, war nicht bloß ein ſtudirter, er war auch (was viel mehr ſagen will) ein wirklich gebildeter, wirklich einſichtsvoller Mann. Er war, außer mit den alten, auch mit den vorzüglichſten modernen, namentlich der italieniſchen und der franzöſiſchen, Literatur vertraut; als erſter Ueberſetzer des Molière, iſt ihm auch in

den Repertorien unſrer poetiſchen Literatur ein dauernder Platz geſichert. Sein nächſtes Augenmerk bei dieſen Uebertragungen war allerdings nicht die Literatur, vielmehr der praktiſche Nutzen und die Blüthe ſeiner eigenen Bühne geweſen, welche er namentlich auch mit franzöſiſchen, ſowie mit italieniſchen Muſtern bereicherte. Außerdem, wie er ſelbſt ein Mann von feinen Sitten und löblichem geſelligen Anſtand war, ſo wußte er dieſe noble, anſtändige Haltung auch auf die Mitglieder ſeiner Truppe zu übertragen, die ſich, allen Zeugniſſen zufolge, nicht nur durch künſtleriſches Talent, gute Auswahl der Stücke, ſtattliche Koſtüme ꝛc., ſondern auch durch Sittenſtrenge und ordentlichen Lebenswandel vor allen übrigen auszeichnete. Heutzutage mag es uns faſt komiſch vorkommen, dergleichen nur noch zu erwähnen. Daß zu jener Zeit indeſſen, bei der großen Verwilderung des damaligen Schauſpielerweſens, dieſe ſittliche Haltung der Veltheim'ſchen Truppe ſchon wirklich etwas bedeuten wollte, das ſehen wir unter Anderm aus der Aufnahme, welche ihr in den anſehnlichſten Städten unſers Vaterlandes zu Theil ward. Es wird verſichert, daß, wo ſie ſich einer Stadt näherte, um daſelbſt ihre Vorſtellungen zu eröffnen, der Magiſtrat ſelbſt ihr in feſtlichem Zuge entgegenging und ſie mit Geſchenken und Glückwünſchen feierlichſt einholte: ein ſehr greller Contraſt allerdings mit dem ſpäteren Verfahren, wo der wandernde Schauſpieler ſich, genau genommen, auf einem fortwährenden Schube, einem perpetuirlichen Polizeitransport befand und wo Komödianten, Studenten und — Bettler mit denſelben Strafen bedroht wurden. —

Alles zuſammengenommen, haben wir uns Veltheim und ſeine Bühne in Parallele zu denken mit der gemäßigteren Form des gelehrten Drama's, namentlich des Gryphius, mit dem er ungefähr gleichzeitig iſt und deſſen Stücke von der Veltheim'ſchen Truppe auch vielfach zur Aufführung gebracht wurden. Wie aber das gelehrte Drama ſich in der gemäßigten Form des Gryphius auf die Dauer nicht zu erhalten vermochte, vielmehr ausartete in die wüſten Zerrbilder des Lohenſtein und ſeiner Schule, endlich in die Formloſigkeit der Haupt- und Staatsactionen: ſo vermochten auch die wandernden Truppen jenen Höhepunkt des Veltheim'ſchen Dramas auf die Dauer gleichfalls nicht inne

zu halten. — Veltheims Tod (um das Jahr 1704) ſcheint das Signal zu einer allgemeinen Auflöſung gegeben zu haben. Zwar verſuchte ſeine Wittwe noch einige Zeit das ererbte Anſehn aufrecht zu halten. Allein mit ſchlechteſtem Erfolg; die Truppe, durch häufigen Ortswechſel erſchöpft und zerſplittert, ſank täglich mehr und löſte ſich endlich völlig auf.

Und zwar zuerſt, wie nach unſrer obigen Darſtellung von dem Drama jener Zeit ſelbſt, den Haupt- und Staatsactionen, das komiſche Element ſich allmälig loslöſte und in Hanswurſtkomödien und Poſſenſpielen ſelbſtändig ausbildete: ſo auch von der Veltheim'ſchen Truppe löſte zuerſt das komiſche Element ſich ab, um ſich ſelbſtändig, auf eigene Hand, zu etabliren. Joſeph Anton Stranitzky, ſeiner Geburt nach ein Schleſier, nachdem er bis dahin bei der Veltheim'ſchen Truppe als Courtiſan, das iſt als Luſtigmacher, engagirt geweſen, verließ dieſelbe zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, um ſich nach Wien zu begeben, wo man ſeit langer Zeit, außer Jeſuiten- und andern geiſtlichen Komödien, nur italieniſche Opernbanden gehabt hatte. Stranitzky zuerſt wagte es, dieſen Beiden, den Jeſuiten und den Italienern, eine deutſche weltliche Bühne von einiger Bedeutung entgegenzuſetzen. Er ſelbſt, außer einem unerſchöpflichen, ſtets wirkſamen komiſchen Talent, beſaß, gleicher Weiſe wie Veltheim, eine nicht unbeträchtliche gelehrte Bildung; ſeine Schauſpieler bezog er meiſtens aus Wolffenbüttel, wo, wie Sie Sich erinnern wollen, die Schauſpielkunſt von alten Zeiten her eine vorzügliche Pflege gefunden hatte. — Mit dieſen Kräften nun, dem Anſtoß ſeines eigenen Talentes folgend, gründete er die extemporirte Poſſe, das eigentliche Hanswurſtſpiel, für welches Wien ſeitdem, bis in das letzte Drittel des Jahrhunderts der namhafteſte Sitz geblieben, ja deſſen Nachklänge es nicht ſchwer halten dürfte noch in der heutigen Wiener Localpoſſe nachzuweiſen.

Andere Truppen gingen ſogar über Deutſchland hinaus, nach Holland, Dänemark und Schweden. In Kopenhagen namentlich machte um das Jahr 1720 ein Herr von Quoten durch ſeine Haupt- und Staatsactionen, oder wie dieſelben in Dänemark ſchlechthin genannt wurden: Deutſche Komödien, ſich dermaßen berühmt, daß Holberg, der ſich

eben zu jener Zeit bemühte, eine nationale däniſche Bühne zu ſchaffen, denſelben in ſeinen eignen Stücken verſchiedentlich auf die Scene brachte; ſogar eine ſeiner vorzüglichſten dramatiſchen Schöpfungen, der Ulyſſes von Ithacia, iſt ausdrücklich gegen Quoten und ſeine „tydſk Comedie“ gerichtet. — Eine andere, die Spiegelbergiſche Truppe, auch ein Ausläufer des Veltheim'ſchen Stammes, drang einſt im tiefſten Winter (1710) bis Gothland vor; ſie ſetzte mitten durch Schnee und Eis über den gefrornen Belt, wobei die Theaterdamen von der Kälte ſehr arg mitgenommen wurden. Eine von ihnen, eine Jungfer Demmer (ein Name, der gleichfalls unter den Principalſchaften dieſer Zeit vorkommt), erfror die Füße dergeſtalt, daß ihr die Zehen abgelöſt werden mußten und ſie erſt im Auguſt des folgenden Jahres auf der Braunſchweiger Meſſe wieder ſpielen konnte — und auch da nur im Sitzen.

Aus derlei Anekdoten nun mögen Sie bereits ſchließen, unter welchem Zwange der Noth, der Armuth und Verwilderung die Mehrzahl dieſer Truppen ſtanden. In der That, mit Ausnahme Stranitzky's, der ſich in Wien bis an ſeinen Tod (1724) in allgemeinſtem Anſehn erhielt und es ſogar zu beträchtlichem Vermögen brachte, wird die Zeit von Veltheims Tode bis zum Auftreten der Neuberin, das heißt alſo etwa die drei erſten Decennien des achtzehnten Jahrhunderts, durch eine Unzahl der armſeligſten, liederlichſten Banden bezeichnet. Alljährlich beinahe tauchen neue Principale auf, werden neue Namen genannt, um ebenſo ſchleunig, in Bankerot und Elend, wiederum zu verſchwinden. Ihre Menge ſelbſt, durch die übertriebene Concurrenz, ſowie namentlich durch die allzureiche Gelegenheit fortwährenden Wechſels, welche den Schauſpielern dadurch geboten ward, trug nur dazu bei, das Elend dieſer Truppen zu vergrößern, ihr Anſehn beim Publikum aber zu verringern. Durften wir in der Veltheimſchen Geſellſchaft ein Seitenſtück des gelehrten Dramas erkennen, ſo ſtellen ſich dagegen dieſe ſpäteren Banden, in ihrer formloſen Verwilderung, als ein getreues Abbild der Haupt- und Staatsactionen dar, welche auch, zuſammt den Hanswurſtſtücken, das Repertoir dieſer Bühnen bildeten. Von irgend einer gelehrten Vorkenntniß, einer künſtleriſchen Anlage oder Ausbildung war gar keine Rede mehr; jeder verdorbene Student, jeder leichtfertige

Vagabond, wenn alle andern Hilfsquellen verſiegt waren, hielt ſich doch noch immer für gut genug, den Theſpiskarren durch Deutſchland zu fahren. Von der Truppe eines gewiſſen Haßkarl wird berichtet, daß ſein Hauptdarſteller, der Tyrannen- und Heldenagent, ſich einſtmals in der Rolle des Krösus dergeſtalt verfing, daß der Vorhang fünfundzwanzig Mal fallen mußte, ehe er ſich in ſeiner Rolle zurechtfinden konnte. — Eine andere ergötzliche Schilderung dieſer Banden, welche auf uns gekommen, enthält, wenn ſie auch nicht überall ganz wörtlich zu nehmen ſein ſollte, doch im Ganzen charakteriſtiſche Züge genug, um Ihnen dieſelbe hier mitzutheilen.

Die erſte Frage nämlich (wird erzählt), wenn ein neues Mitglied ſich bei einer derartigen Geſellſchaft um Aufnahme meldete, war, ob der Herr den Kommandoſtab führen könne. Eine ſeltſame Frage, nicht wahr? Aber doch, bei den eigenthümlichen Verhältniſſen der damaligen Bühne, nicht ſo ſeltſam, wenigſtens nicht ſo überflüſſig, wie ſie ſcheint. Erinnern wir uns nur, wie viel Könige, bei dem damaligen Repertoir, wie viel Feldherren, Helden, Anführer die Bretter bevölkerten! Da war, den Feldherrnſtab mit Würde und Anmuth führen zu können, mit Nachdruck in die Ferne winken, ihn mit Grazie in die Seite ſetzen u. dgl. m. — es war dies, ſage ich, unter den damaligen Umſtänden in der That kein gleichgiltiges oder unerhebliches Talent; das Schickſal eines Stückes, der glückliche Erfolg einer Darſtellung konnte damals ſo gut von dem Schwenken des Commandoſtabes abhängen, wie heutzutage vom Schwenken der Beine einer erſten Tänzerin oder dergleichen. Die zweite Frage ſodann war, — ob der Herr eines ſchwarzen Sammtbeinkleides mächtig ſei. Um dieſe Frage zu würdigen, müſſen Sie wiſſen, daß die ganze Garderobe dazumal der Regel nach aus nur zwei Koſtümen beſtand: einem einfachen bürgerlichen für die ordinären Rollen — und einem Gallakleid mit Treſſenrock, Sammthoſe, Perrücke und Degen; in dieſem wurden die Helden und Könige, ein Karl der Zwölfte, ein Cromwell, aber auch ein Tamerlan, ein Krösus, ein Kaiſer Gordianus ꝛc. geſpielt. Nur jener gewöhnliche Anzug gehörte zum Inventar der Bühne und wurde von den Unternehmern geliefert; das Staats- und Heldenkoſtüm dagegen mußte jeder Haupt- oder Tyrannenagent

ſelbſt beſitzen: ſo daß man alſo, wie heutigen Tages auf einen ſchönen Wuchs, ein ſchönes Auge, ein ſchönes Bein, ſo damals Gaſtreiſen machen konnte auf ein paar ſchwarze Sammmthoſen.

Den Gipfel der Dürftigkeit, in künſtleriſcher wie materieller Hinſicht, unter allen Truppen jener Zeit, ſoll ein gewiſſer Reibehand erreicht haben. Seines Zeichens urſprünglich ein Schneider, ſoll er Anfangs mit Marionetten, ſpäter mit lebenden Acteurs umhergezogen ſein und überall einen ſo ganz erbärmlichen Geſchmack verbreitet haben, daß ſein Name geradezu ſprichwörtlich geworden iſt und man noch jetzt hie und da, um den äußerſten Verfall der Schauſpielkunſt zu bezeichnen, von einer Reibehand'ſchen Komödie zu ſprechen pflegt — und an manchem Orte, wo man nicht davon ſpricht, da könnte, ja ſollte man es doch. — Mit Reibehand wetteiferte Kuniger, der gleichzeitig mit Jenem im Lande umherzog und ſeinen Namen auf dieſelbe Weiſe unſterblich gemacht hat, wie er. Wer den Achilles beſingt, darf auch den Therſites nicht verſchweigen: und ſo hat die Geſchichte des Theaters wohl ein Recht, wenn nicht gar eine Pflicht, wie die Pfleger und Förderer, ſo auch diejenigen zu nennen, welche die Ehre der Bühne gemißhandelt haben — damals und ſpäter.

Zu dieſem äußerſten künſtleriſchen wie finanziellen Verfall nun kam ſeit Ausgang des ſiebzehnten Jahrhunderts, in immer ſteigendem Maße, ein ebenſo großer Verfall der geſelligen Stellung. Die erſte äußerliche Veranlaſſung dazu gab die Geiſtlichkeit, welche, nachdem ſie die Bühne ſo lange Zeit ſelbſt gepflegt hatte, plötzlich, als hätten die Erfolge der Schauſpieler von Profeſſion ſie eiferſüchtig gemacht, Anſtoß nahm an den theatraliſchen Darſtellungen und ſie ſammt und ſonders für Teufelswerk, die Schauſpieler ſelbſt aber für leibhaftige Teufelskinder erklärte. Es iſt dies der ſchon früher erwähnte, ſogenannte Komödienſtreit, der in den Jahren 1680 bis 1690 in Hamburg ſeinen Anfang nahm, bald jedoch ſich über das ganze proteſtantiſche Deutſchland verbreitete und zahlreiche Federn in Bewegung ſetzte. Die erſte Veranlaſſung wird verſchieden erzählt. So viel indeſſen ſteht feſt, daß — ſei es nun dem Veltheim ſelbſt, ſei es ſeinem Courtiſan Schernitzky, oder endlich ſei es allen beiden — genug, es ſteht feſt, daß ihnen von einem

hamburger Prediger das Abendmahl verweigert ward, aus keinem andern Grunde als auf Grund ihres Standes. Die beleidigten Schauſpieler erhoben Klage: allein mit keinem beſſern Erfolg, als daß, was vielleicht Anfangs nur die zelotiſche Grille eines vereinzelten Eiferers geweſen war, nunmehr von der geſammten Geiſtlichkeit zu einem allgemeinen Princip erweitert ward. Es begreift ſich, welchen Einfluß dieſe theologiſche Aechtung, dieſe Ausſtoßung gleichſam aus der Gemeinſchaft der frommen, anſtändigen Leute, auch auf die geſellige Stellung der Schauſpieler und ihre Schätzung beim Publikum haben mußte. Vergebens, daß Veltheims Wittwe eine eigene gründliche Schutzſchrift des Schauſpielerſtandes anfertigen ließ, vergebens, daß gelehrte Facultäten, die man deshalb ausdrücklich um Rath gefragt hatte, die principielle Unbeſcholtenheit dieſes Standes, ſowie das an ſich Erlaubte theatraliſcher Darſtellungen, mit lateiniſchen Citaten verbrämt, weitläuftig proclamirten; vergebens, daß ſogar einzelne aufgeklärte Regenten dem pietiſtiſchen Eifer der Geiſtlichkeit das Gewicht ihres fürſtlichen Anſehns entgegenzuhalten ſuchten. Das Publikum in gutem frommem Glauben, traute ſeinen Paſtoren mehr, als allen Scribenten, Profeſſoren und Königen: es entſagte zwar nicht dem Beſuch des Theaters ſelbſt (denn der machte ihm Vergnügen, was die Prediger nicht thaten), aber es floh doch den Umgang der Schauſpieler, es gewöhnte ſich und fand es völlig naturgemäß, die Schauſpieler als nichtsnutzige, verlorene Menſchen, auf Einer Stufe mit Vagabonden und Dieben, zu betrachten, und ſtieß dieſelben dadurch nur noch immer tiefer hinein in künſtleriſchen wie ſittlichen Verfall.

Das Aeußerſte war denn nun endlich, daß die Schauſpieler zuletzt noch die Bühne ſelbſt räumen und die preisgegebenen Bretter an Marionetten- und Puppenſpieler überlaſſen mußten. So gut, wie Reibehand'ſche Agenten, ſpielte zuletzt die hölzerne Puppe auch; ſo viel Leben, ſo viel Zuſammenſpiel, wie in den Darſtellungen einer Kuniger'ſchen Bande, entwickelte der Drath des Puppenſpielers am Ende auch. So ſchießen denn, beſonders ſeit Anfang des Jahrhunderts, wetteifernd mit den umherziehenden Banden und nicht ſelten ſogar dieſe verdrängend, unzählige Puppenkomödien in die Höhe. Dieſelben be-

mächtigten ſich mit Vorliebe jener großen Haupt- und Staatsactionen, welche bis dahin den Stolz und Schmuck der wandernden Truppen ausgemacht hatten; ja einige von dieſen Stoffen, wie z. B. die Sage vom Fauſt, verfielen den Puppentheatern ſogar völlig und gewannen durch ſie eine eigenthümliche Ausbildung. —

Dies alſo, in flüchtigem Umriß, der Zuſtand der deutſchen Schauſpielerwelt im erſten Drittheil des achtzehnten Jahrhunderts; er entſpricht aufs Genaueſte, wie Sie ſehen, jenem Bilde, daß ich Ihnen vorhin von dem Zuſtande unſrer dramatiſchen Literatur entworfen. Hier wie dort alle Formen geſprengt! Alles in Auflöſung, Verwilderung, Untergang! das Theater, literariſch wie praktiſch, herabgewürdigt zu einem allgemeinſten Tummelplatz aller Roheit und Sittenloſigkeit! —

Allein jedesmal die Auflöſung des alten iſt zugleich die Geburt eines neuen, vollendeteren Organismus; auch die deutſche Theatergeſchichte des achtzehnten Jahrhunderts ſollte die allgemeine Wahrheit dieſes Satzes durch ihr eigenes Beiſpiel nur aufs Neue beſtätigen.

Anmerkungen.

Zu pag. 171: Es iſt viel hin und her geſtritten worden ꝛc. Namentlich in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, als Gegenwirkung gegen die bekannten Gottſched'ſchen Bemühungen, den Hanswurſt völlig von der deutſchen Bühne zu verdrängen, iſt derſelbe vielfach Gegenſtand äſthetiſcher ſowohl wie hiſtoriſcher Unterſuchungen geworden. Es genüge, hier an die berühmteſte derſelben zu erinnern, Juſtus Möſer's Harlekin oder Vertheidigung des Grotesk Komiſchen (zuerſt Hamburg 1761, auch in den Verm. Schr. v. 1797, im erſten Band). Leſſing's dahingehörige Aufſätze ſind zu bekannt, als daß es erſt einer beſonderen Erinnerung an ſie bedürfte. Ueber das Hiſtoriſche ſind hauptſächlich die mehrfach erwähnten Werke von Flögel (über das Komiſche und über das Groteske) zu vergleichen. Auch ſ. Gervinus III, 102—115.

Zu pag. 172: eine Komödie des Peter Propſt. Nämlich das „kurtzweilich fasnacht Spil vom krancken Bauern vnd einem Doctor ſambt ſeinem Knecht, Simon Hempel," bei Gottſched, Nöth. Vorr. I, 35. Der Bauer heißt hier Fritz Knopf, ein anderer Kuntz Flegel, ein dritter Vtz tenzapf, der vierte endlich Hans Wurſt. — Das Wort Hanswurſt ſelbſt kommt bekanntlich zuerſt bei Luther vor, in ſeiner Streitſchrift „wider Hans Worſt," d. i. Herzog Heinrich von Braunſchweig, vom Jahre 1541. Doch hebt er dabei ausdrücklich her-

vor, daß das Wort keineswegs von ihm erfunden oder auch nur in Mode gebracht, ſondern von Andern vor ihm gebraucht ſei „wider die groben Tölpel, ſo klug ſeyn wollen, doch ungereimbt vnd ungeſchickt zur Sache reden und thun. Alſo hab ichs auch oft gebraucht, ſonderlich in der Predigt." Siehe die Stelle bei Leſſing im Theatral. Nachlaß, Th. I, p. XLIX., Lachm. Ausg. XI, p. 176 fg. Vgl. Gerv. III, 104.

Zu pag. 174: von einigen Schriftſtellern hervorgehoben worden. Zuerſt, wie es ſcheint, von Addiſſon: Gerv. a. a. O. — Den im Text angeführten Namen Hans Knappkäſe übrigens entſinne ich mich nur einmal gefunden zu haben, irre ich nicht, in einem der Sing- oder Zwiſchenſpiele, welche den „Engeliſchen Comedien und Tragedien" angehängt ſind. Doch kann ich dies, da mir das betreffende Werk im Augenblick nicht mehr zu Gebote ſteht, nicht verbürgen. — Bei Ayrer, auch beim Herzog Julius von Braunſchweig heißt die komiſche Perſon meiſtens Jahn, Jahn Clonn u. dgl.: Namen, welche, an Jack, Clown ꝛc. erinnernd, ziemlich deutlich auf die engliſche Bühne und deren Jiggs ꝛc. hinweiſen. Unzweifelhafte Nachahmungen der letzteren ſ. in den eben angeführten „Engeliſchen Comedien," am Schluß des erſten Bandes.

Zu pag. 175: Noch im Jahre 1692 wurde in Berlin die Geſchichte vom verlornen Sohn ꝛc. Das Nähere bei Plümicke, p. 65. 66. — Welche Rolle der Hanswurſt, in ſeiner derbſten, unſauberſten Geſtalt, auch in den Schulſtücken ſpielte, wird den Leſern aus den früher mitgetheilten Bruchſtücken aus Schoch's Studentenleben in Erinnerung ſein.

Zu pag. 176: unter dem Namen des Scheerenſchleifers. So in der, in den Anm. zu Vorl. IV. erwähnten „Handwerks-Wirthſchaft" zu Ehren Friedr. Wilhelms I. gab es gleichfalls einen „Scheerenſchleifer, nebſt Scheerenſchleiferin": König's Ged. p. 523. Ob derſelbe jedoch den im Text angegebenen komiſchen Charakter wirklich repräſentirte, läßt ſich aus König's Deviſe zum Wenigſten nicht ſchließen. — Ein eigener „Scheerenſchleifer bei der Wirthſchaft zu Cöln an der Spree," deſſen Verfaſſer der nachherige Oberceremonienmeiſter und Kgl. Geh. Rath von Beſſer (geb. 1654, ſt. 1729: ſ. Varnhagens Biogr. Denkm Bd. IV; ſeine Gedichte erſchienen zuerſt 1711, eine zweite vollſtändigere Ausgabe wurde 1723 von König, dem Herausgeber Canitz', veranſtaltet) wurde 1690 am Berliner Hofe aufgeführt. Das Gedicht iſt, außer in Beſſer's Ged., Leip. 1720, p. 445, auch in der Neukirch'ſchen Sammlung: Des Herrn von Hofmannswaldau und Anderer Gedichte ꝛc. 1725, abgedruckt, im III. Theil, p. 115—120. Dieſes läßt den hanswurſtmäßigen Charakter des „Scheerenſchleifers" denn allerdings nicht verkennen. Daß jedoch auch dieſer höfiſche Hanswurſt um nichts feiner, nichts anſtändiger war, als der gemeine bürgerliche, das mögen unſre Leſer aus nachfolgenden Proben erkennen, welche wir dem gedachten Beſſer'ſchen Gedicht entnehmen und die, auch abgeſehen von dem eigentlichen Thema, einen überraſchenden Blick in die Sitten des Berliner — wir dürfen wohl ſagen, der deutſchen Höfe überhaupt, zu Ende des XVII. Jahrhunderts thun laſſen. — Der Scheerenſchleifer, von einem Herrn von D... (Danckelmann? S. das Förſter'ſche Citat am Schluß dieſer Note) dargeſtellt, charakteriſirt ſich ſelbſt folgendermaßen:

Zum ſcheeren-ſchleiffer hat das loß mich heut erkohren,
Ich bin es eben nicht, auch nicht dazu gebohren;
Jedoch weil ſich der menſch in alles ſchicken ſoll;
Gefällt auch dieſer ſtand mir dieſes mal gar wohl.
Wohl an, ſo will ich dann, durch die verkleidte ſchaaren,
Der ſchleiffer nahrung nach mit meinem wagen fahren.
Was nur den ſtein verträgt, und ſich der mühe lohnt,
Das ſchleif ich zu und ab, der gröſten unverſchont.
Es iſt doch heute brauch in frembdes amt zu greiffen,
Trägts mit den ſcheeren nichts, ſo werd ich menſchen ſchleifen.

Ein „Nürnbergiſcher Bräutigam, der Hr. von F. und deſſen Braut, die Frau von K., die eben ſchwanger“ wird in nachſtehender Weiſe angeredet:

Nürnbergſcher bräutigam! die braut die iſt ja ſchwanger,
Es ſcheint, ihr weidet gern auf einem fremden anger.
Da aber ihren bauch ihr ſelbſt ſo rund geſchliffen:
Geſteht mir, habt ihr nicht mir in mein amt gegriffen?

Ebenſo der „Koch“:

Wie manches groß und klein und ungebohrtes loch
Hat euer bratſpieß nicht gemacht, berühmter koch?
Weil aber ihr nicht freyt, will euer ſpieß wo fehlen;
Ich ſchleiſe nicht allein, ich kan auch wohl verſtählen.

Ferner an den „Schuſter“ und deſſen Frau:

Hier, ſchuſter! meiſter Hanns! ihr habt ein ſchönes weib!
Wie theur ein gut paar ſchuh? was gilt ein ſolcher leib?
Ey gebt von dieſer haut mir einen guten riemen!
Ich ſchärf euch oder auch ich leih' euch einen pfriemen.

An den „apothecker“:

Braucht ihr, mein Herr! cliſtier nicht alte ſcheeren-ſpitzen?
Sie härten, klein gemacht, die ſchlapfen weiber-zitzen.
Denckt nicht, daß ihr allein das ſtückgen wüſt; mit gunſt!
Es hört viel wiſſenſchaft zur ſcheeren-ſchleiſer-kunſt.

Der „Epilogus“ endlich lautet:

Dieß ſey auf heut genug! Man kommt von allen ſeiten,
Ich kan auf einen tag nicht alle gleich beſtreiten.
Ihr liebes frauen-volck! doch lieber jung als alt!
Ich weiß wohl, daß ihr viel von guten ſcheeren halt!
Kommt morgen in mein hauß, ich ſchleiſe nach verlangen;
Und wen ich ſonſten mehr in eyl heut übergangen,
Der ſtelle ſich bei mir großgünſtig wieder ein,
Ich will, nach ſtands-gebühr, iedweden willig ſein

Dieſe elenden Zweideutigkeiten alſo, die man heutzutage Bedenken trägt, nur als hiſtoriſche Documente wieder abdrucken zu laſſen, bildeten damals die Würze der höfiſchen Luſtbarkeiten! An ihnen fürchteten die zarten Lippen der Hofdamen nicht ſich zu beſchmutzen! Späße, wie man ſie heut in keiner Wachtſtube mehr

vernimmt — für den Geſchmack eines, durch ſeine Eleganz, ſeine Prachtliebe berühmten Fürſten, wie Friedrich der Erſte, waren ſie nicht zu unfein! — Wahrlich, Hanswurſt war ein mächtiger Nivellirer; die ungeheuren Unterſchiede des Ranges und der Bildung, dieſer Scheerenſchleifer ſchliff ſie glücklich hinweg und, die ſonſt nichts gemein hatten, im gemeinſamen Schmutz fanden Hof und Volk ſich in der That zuſammen. — Vgl auch Plümicke, p. 59. 60, ſowie Fr. Förſter's Darſtellung des Danckelmannſchen Proceſſes: a. a. O. I, p. 28 nebſt Urkundenb.

Ebendaſelbſt: es ſind dies die ſogenannten Haupt- und Staatsactionen. Kaum einen zweiten Gegenſtand möchte es in unſrer Literaturgeſchichte geben, zumal aus einer verhältnißmäßig ſo nahe liegenden Epoche und der noch heut in Aller Munde iſt, über welchen größere Irrthümer verbreitet ſind, ja über den ſelbſt auch die ſorgſamſten Geſchichtſchreiber, ein Koberſtein, Gervinus ꝛc. ſo wortkarg und ſo leichten Fußes hinweggehen, wie dieſe Haupt- und Staatsactionen. Es erſcheint dies, ganz abgeſehen von dem unzweifelhaften und höchſt bedeutenden Einfluß, welchen dieſe Stücke, als die Hauptnahrung unſrer volksthümlichen Bühne, mehre Menſchenalter hindurch auf das Volk ausgeübt haben und der den Einfluß vieler von der Aeſthetik hochgefeierten, vom Volke dagegen wenig oder nie geleſenen Dichter zweifelsohne um ein ſehr Beträchtliches überſteigt — es erſcheint, ſage ich, dieſe Vernachläſſigung und Unkenntniß um ſo auffälliger, als dieſe Stücke bis weit in die Mitte des vorigen Jahrhunderts, ja in einer gewiſſen Form (als Marionettenſpiele) wohl gar bis in unſre Tage hinüberreichten: ſo daß, ſollte man meinen, ein Mißverſtändniß kaum möglich geweſen wäre, da ja, bis auf die neueſte Zeit, ein Jeder, den es intereſſirte, ſich ſofort durch den Augenſchein belehren konnte. Wenn nichts deſto weniger gerade das Gegentheil eingetreten iſt, ſo erklärt ſich dies zunächſt wohl aus der allgemeinen Wahrnehmung, daß man ſehr gewöhnlich, wie das Sprichwort ſagt, den Wald vor Bäumen nicht ſieht: ich meine, daß man das Zunächſtliegende am Wenigſten ſchätzt und erkennt; ſodann aber auch aus einigen ſpeciellen Gründen.

Erſtens nämlich, wie auch im Text erwähnt, wurden dieſe Stücke der Mehrzahl nach niemals oder doch immer nur ſehr fragmentariſch aufgeſchrieben, geſchweige denn daß ſie gedruckt und auf literariſchem Wege veröffentlicht worden wären. Ein derartiges Stück war für die damaligen Principale ein viel zu wichtiger Gegenſtand, ein Gegenſtand des Erwerbs und des perſönlichen Vortheils, und ebenſo die Bühne ſelbſt gleichfalls viel zu ſehr ein Gegenſtand der bloßen Praxis, der finanziellen Speculation, ohne literariſche Geltung, als daß ſie durch den Druck deſſelben die Vortheile des Alleinbeſitzes hätten aufgeben und beeinträchtigen mögen. Im Gegentheil läßt ſich annehmen, daß ſie dieſe Texte ſehr eiferſüchtig bewacht und abſichtlich Einer dem Andern vorenthalten haben. Zweitens aber, wo ja einmal einige dieſer Stücke außer dem eigentlichen Bühnen-Kreiſe handſchriftlich exiſtirten, da fiel es wohl den Allerwenigſten ein, ihnen einen literariſchen Werth beizulegen. Sie ſtanden literariſch in ſchlechteſtem Rufe, ſie galten als (und waren auch wirklich) pöbelhaft, gemein, unſinnig — wer hätte ſich mit der Aufbewahrung, der Sammlung ſolcher Dinge befaſſen mögen?! Leſſinge (dieſer nämlich, wie Fr. Nicolai, Bd. IV, p. 566 ſeiner bekannten großen Reiſebeſchreibung erzählt, beſaß eine Sammlung ſolcher Stücke,

angeblich aus dem Nachlaß der Frau Neuberin), welche die Kunſt auch in ihren roheſten Anfängen zu ſchätzen wußten, gab es überall wenig: und auch was ſie durch Gunſt des Zufalls oder eigenen Fleiß zuſammengebracht, ließen ihre Nachkommen, aus Leichtſinn oder falſchem äſthetiſchem Hochmuth, wieder verloren gehen. — Und endlich drittens hatte ſich bereits eine gewiſſe ſo verbreitete wie — irrthümliche Anſicht über dieſe Gattung gebildet, die Sache ſchien ſo erörtert und abgemacht, daß es ſich des Sammelns und Aufmerkens gar nicht mehr verlohnte.

Dieſe Anſicht nun aber beſtand darin, daß die Haupt- und Staatsactionen eine Nachahmung des ſpaniſchen Dramas ſeien. Zuerſt, wenn wir nicht irren, von Löwen, in deſſen Geſchichte des deutſchen Theaters, ausgeſprochen, hat ſich dieſelbe durch ſämmtliche Theater-Chroniken, Kalender ꝛc. bis hinein in die Mehrzahl unſrer Literaturgeſchichten vererbt Namentlich ſcheint Flögel, im Uebrigen ein ſo genauer und vorſichtiger Forſcher, durch die Sicherheit, mit welcher er ſowohl in der Geſch. d. kom. Lit. IV, p. 319, wie auch in der Geſch. d. Groteſk. p. 115 die Haupt- und Staatsactionen als „ſchlechte Ueberſetzungen aus dem Spaniſchen" einführt und den Verfall der deutſchen Bühne zu Anfang des vorigen Säculums kurzweg der „Nachahmung des ſpaniſchen Theaters" zuſchreibt, zur Ausbreitung derſelben nicht wenig beigetragen zu haben: vgl. Eichhorn's Geſch. d. Lit., Bd. IV, Abth. 2, p. 955, wo dieſelbe Meinung, mit denſelben Worten, in derſelben apodiktiſchen Kürze, vorgetragen wird.

Freilich, wenn man nach den hiſtoriſchen Gründen fragt, nach den Thatſachen und Documenten, auf welche dieſe Nachricht ſich gründet, ſo bleiben ſie ſammt und ſonders, von Löwen bis Eichhorn, die Antwort ſchuldig. Man ſcheint dabei überhaupt viel weniger hiſtoriſchen Gründen, als einem ſehr allgemeinen, ſehr unklaren Eindruck (und in der That, was wußte man denn damals, zu Löwen's Zeiten in Deutſchland von ſpaniſcher Literatur, und gar nun vom ſpaniſchen Drama?!) von ſpaniſcher Phantaſtik, ſpaniſchem Schwulſt gefolgt zu ſein. Daß ein Einfluß der ſpaniſchen Literatur auf die deutſche nicht erſt ſeit den Schlegel's datirt, vielmehr daß ſchon vor Jahrhunderten ſpaniſche Muſter in Deutſchland nachgeahmt worden ſind, dies allerdings wird Niemand läugnen, der z. B. den Philander von Sittewald des Moſcheroſch oder den Simpliciſſimus oder überhaupt den deutſchen Schelmenroman des ſiebzehnten Jahrhunderts (Gerv. III, 368 fgg. 381 fgg.), wär' es auch nur dem Namen nach, kennt. Aber in all dieſen Fällen iſt der Zuſammenhang auch ganz nachweisbar, wir können die nachgeahmten Autoren, die Schriften ꝛc. namhaft machen: warum ſoll dieſer Zuſammenhang nur bei den Actionen ſo gänzlich verloren gegangen ſein? Warum ſind wir hier allein außer Stande, die ſpaniſchen Originale, wenn nicht immer, ſo doch wenigſtens in den meiſten, wenigſtens in einigen Fällen nachzuweiſen? Warum anders, als — weil dieſer Zuſammenhang gar nicht exiſtirt und weil die Haupt- und Staatsactionen gar keine Ueberſetzungen aus dem Spaniſchen ſind?! Wir läugnen nicht, daß wie das antike, das holländiſche, das italieniſche, das franzöſiſche, ſo auch das ſpaniſche Theater von alten Zeiten her durch gewiſſe Fäden mit dem deutſchen verknüpft war (ſ. in Kürze bei Schack III, 452: wiewohl über die Haupt- und Staatsactionen auch hier der alte traditionelle Irrthum wiederkehrt): nur wir können uns nicht überzeugen, daß dieſe Verbindung noch zu Anfang des XVIII. Jahrh. ſtattgefunden und daß die Actionen zu dieſen Fäden gehören. Zwar man macht uns ja den Mann namhaft der die Actio-

nen aus Spanien zu uns verpflanzt haben ſoll: Veltheim, den Kenner des Franzöſiſchen, den Ueberſetzer des Moliere. Allein läßt daraus, daß Veltheim die franzöſiſche Bühne gekannt, ſich auch ſchon ſeine Bekanntſchaft mit der ſpaniſchen folgern? Muß er, weil Ueberſetzer des Moliere, auch Ueberſetzer des Lope oder Calderon oder man weiß nicht welcher, ſpaniſcher Dramatiker ſein? Die franzöſiſche Bühne war zu Veltheims Zeit (Ende des XVII. Jahrhunderts) eben in ihre glänzendſte Epoche getreten, die ſpaniſche dagegen war dazumal ſchon längſt wieder geſunken: iſt es wahrſcheinlich, daß Veltheim, während ihn Frankreich mit Tragödien und Dramen, Italien mit Operntexten und Pantomimen reichlich verſorgte, ſich wird mühſamen Zutritt eröffnet haben zu den verſunkenen Schätzen des ſpaniſchen Theaters?! — Auch darf man nicht außer Acht laſſen, von wem die ganze Nachricht von Veltheim's Kenntniß des Spaniſchen ſtammt: von Löwen nämlich, der an ſeinem Schwiegervater Schönemann und deſſen Erinnerungen allerdings eine ſehr reiche, ſehr bequeme, ſchwerlich aber eine kritiſche, eine zuverläſſige Quelle beſaß.

Durfte man demnach ſchon von vorn herein, aus allgemeinen inneren Gründen, Mißtrauen gegen die Richtigkeit jener Ueberlieferung hegen, ſo erſcheint daſſelbe vollkommen gerechtfertigt, ſeitdem einige neueſte Veröffentlichungen, mit Beſeitigung bloßer Hypotheſen und Traditionen, einen poſitiven, thatſächlichen Grund zu ferneren Unterſuchungen eröffnet haben. Die erſte derſelben geht wiederum von dem von uns ſo vielfach genannten, vortrefflichen Gewährsmann, J. E. Schlager aus, der in ſeinen Wiener Skizzen ꝛc., unter andern Documenten, auch ziemlich umfangreiche (und jedenfalls die umfangreichſten, die man bis dahin beſaß) Proben derartiger Haupt- und Staatsactionen mitgetheilt hat: ſ. a. a. O. 329—335; vgl. 364—370. Zweitens aber, im letztverwichenen Jahre, hat Herr H. Lindner in Deſſau das vollſtändige Manuſcript einer Haupt- und Staatsaction (von ungefähr 1720) entdeckt und in Druck gegeben: „Karl der Zwölfte vor Friedrichshall. Eine Haupt- und Staatsaction in vier Actus, nebſt einem Epilogus .... herausgegeben von Heinrich Lindner. Deſſau, 1845.“ Dem Stücke ſelbſt iſt hier eine ausführliche Einleitung vorangeſchickt (p. 5—81), in welcher nicht nur ein überaus reiches Material zur Geſchichte der in Rede ſtehenden Stücke zuſammengetragen iſt, ſondern die ſich auch über verſchiedene andere wichtige Punkte unſrer Theatergeſchichte auf höchſt lehrreiche und anregende Weiſe verbreitet: dergeſtalt, daß wir keinen Anſtand nehmen, dieſe kleine Schrift als eine der wichtigſten zu bezeichnen, die neuerdings auf dem Gebiet unſrer Theatergeſchichte erſchienen ſind und ſie demnach allen Freunden derſelben dringend zu empfehlen. — Zu bedauern bleibt nur, daß, wie es ſcheint, die Schlagerſchen Skizzen, wie auch die Hamburgiſche Theatergeſchichte von Schütze, die wenigſtens an Titeln eine ziemlich reiche und genaue Ausbeute gewährt, dem Verf. nicht bekannt oder nicht zugänglich geweſen ſind; er würde dann auf manche einzelne, nicht unwichtige Seiten ſeines Gegenſtandes, z. B. die von uns im Text hervorgehobene intime Verwandtſchaft der Haupt- und Staatsaction mit der Hanswurſtkomödie, vermuthlich noch ein ſchärferes, beſtimmteres Licht haben fallen laſſen. — Allein auch ohne dies iſt der von Herrn Lindner zuſammengetragene Apparat, ſowie namentlich der Anblick des von ihm veröffentlichten vollſtändigen Stückes ſelbſt vollkommen ausreichend, unſere obige Behauptung zu rechtfertigen. Auch kommt er ſelbſt, wie es den Anſchein hat, der Hauptſache nach zu

demſelben Reſultat, wennſchon daſſelbe, der eigenthümlichen Darſtellungsweiſe des Herrn Herausgebers zufolge, nirgend eigentlich ausgeſprochen wird: zu dieſem nämlich, daß die Haupt- und Staatsactionen keineswegs Ueberſetzungen oder Nachahmungen aus dem Spaniſchen, vielmehr, als das populariſirte (oder wenn man es eigentlicher ausdrücken will: verpöbelte), insbeſondere durch Aufnahme und bevorzugte Ausbildung des komiſchen Elementes, dem Volke angenäherte politiſch gelehrte Drama des XVII. Jahrhunderts, das Drama der Gryphius und Lohenſtein, aus denen ſie ſich naturgemäß und in nachweisbaren Stufen entwickelt, urſprünglich auf deutſchem Boden entſtanden ſind. — Was das Spaniſche betrifft, falls es nun einmal durchaus darauf eingewirkt haben ſoll, ſo werden wir die Vermittlung vielmehr in dem ſpaniſchen Hofceremoniel, das nach Deutſchland verpflanzt worden war, ſowie überhaupt in der Grandezza, Steifheit und Unwahrheit, mit welcher das ſpaniſche Hofleben die deutſchen Sitten im Allgemeinen angeſteckt hatte, als ſpeciell in der ſpaniſchen Literatur zu ſuchen haben. Das ſpaniſche Drama hat nie, zu keiner Zeit, kaum in den erſten uranfänglichen Skizzen eines Gil Virente oder Lope de Rueda's, des Erfinders der entremeses und saynetes (vgl. A. Wellmann im Lit. hiſt. Tſchbch. I, 210. 228 fgg.; G. Rapp ebendaſ. IV, 333 fgg. ſowie das ſchon früher erwähnte vorzügliche Werk von Schack, I, 160 und 214 fgg.) dieſen völlig realiſtiſchen Boden, dieſen planen, proſaiſch hiſtoriſchen Hintergrund gehabt, wie dies in der Haupt- und Staatsaction überall der Fall iſt; niemals hat bei den Spaniern das unmittelbare ſtoffliche Intereſſe, das craſſe hiſtoriſche Factum als ſolches ſo dominirt, wie in unſern Actionen, immer das Intereſſe, das der Spanier nimmt, iſt ein ideelles, phantaſtiſches, das Intereſſe an den Charakteren, an der Intrigue, als gleichſam einem dämoniſchen Etwas, einem feinen, flüchtigen Aether, der über der Handlung ſchwebt und dieſe ſelbſt erſt beachtenswerth macht: während umgekehrt in unſeren deutſchen Haupt- und Staatsactionen gerade von dieſen beiden Stücken, Charakteren und Intrigue, keine Spur iſt und, abgeſehen von den decorativen Beigaben, dem Pomp und Sinnenreiz, allein der Stoff als ſolcher, die hiſtoriſche Fabel, das Abenteuer, nicht als Abenteuer, ſondern als Ereigniß, ſein ſchweres, maſſenhaftes Gewicht in die Wagſchale wirft. —

Wir theilen nun, um nicht in denſelben Fehler zu verfallen, den wir ſo eben noch an den Sammlern des vorigen Jahrhunderts getadelt, im Folgenden einige Proben von den erhaltenen Stücken, Titeln u. ſ. w. mit: und wird es hoffentlich die Zuſtimmung unſrer Leſer haben, wenn wir, die Wichtigkeit, ingleichen die lange und gleichſam zur Sitte gewordene Vernachläſſigung dieſes Thema's berückſichtigend, ähnlich wie bei der vorſtehenden theoretiſchen Auseinanderſetzung, ſo jetzt auch bei Mittheilung dieſer Proben uns die Grenzen etwas weiter ſtecken, als es ſich, ſtreng genommen, mit dem Ebenmaß um nicht zu ſagen, mit dem Zweck unſers Buches verträgt.

Und zwar zunächſt aus dem von Lindner mitgetheilten Stück: wobei nicht unbemerkt bleiben mag, daß nach Schütze, Hamb. Theatergeſch. p. 100 noch im Jahre 1746 zu Hamburg auf dem Puppentheater der „Hochfürſtl. Brandenb. Bayreuth- und Onolzbachiſchen privilegirten hochdeutſchen Komödianten“ eine Action „vom unglücklichen Todesfall Carls XII.“ dargeſtellt wurde, in welcher „die Feſtung Friedrichshall zwei Mal bombardirt ward, wobei die Bomben actu-

Digitized by Google

rat ein- und ausſpielten, und als etwas curioſes eine Marionette Taback rauchte" — höchſt wahrſcheinlich unſer Stück oder doch ein nah verwandtes! — Herrn Lindner ſelbſt iſt obige Notiz entgangen. —

Die Perſonen des Stückes nun ſind:

Karl XII. König von Schweden.
Friedrich, Erbprinz von Heſſen-Kaſſel.
Karl Friedrich, Herzog von Holſtein-Gottorp.
Sicker, Generaladjudant.
Budde, Generalmajor, } in Königlich Däniſchen Dienſten.
Der Kommandant von Friedrichshall, } in Königlich Däniſchen Dienſten.
Lieutenant.
Tambour.

Arlequin.
Plapperlieschen.
Marketänderin.
Soldaten ꝛc.
Das Verhängniß.
Bellona.
Fama
Merkurius.
Mars.

Zeit der Handlung 1718.

Das Stück wird eröffnet durch einen höchſt charakteriſtiſchen Monolog Karl des Zwölften, in welchem derſelbe in höchſteigner Perſon, im Zeitungsſtil, vielleicht als Auszug aus Faßmann's Todtengeſprächen (ſ. über dieſelben meine Geſch. d. deutſchen Journalismus, Bd. I, p. 397—406) ſeine bisherigen Schickſale erzählt:

Actus I.

Scena I.

Karl XII. am Tiſche.

„Mächtigſter Beherrſcher dieſer unumſchränkten Erde: Hand! von welcher Glück und Unglück an den Zügel deines Gutachtens geführet wird, welches die Ausſchläge derer Sterblichen temperiret. Wer bin ich? Herr: Dein Knecht. Daß du mich durch die Wellen meines raſenden Schickſahls glücklich bis hieher gebracht haſt. Erlaube mir doch, unpartheyiſches Europa, daß ich in dieſer ſtillen Einſamkeit meinen bishero mit Blut und Leichen, Glück und Unglück geführten Lebenslauf in etwas entwerffen möge. Carl der XIte ein Sohn Carl-Guſtavs (welchen der Schwediſche Thron von der Welt-bekannten Königin Christina cediret worden) war mein Vater und meine Mama Ulrica Eleonora König Friedrichs des dritten von Dänemarck Tochter, die er mit Sophia Amalia, einer Prinzeßin von Braunſchweig Lüneburg erzeuget, von welcher ich Anno 1682 den 19 Juny des Morgens zwiſchen 7 und 8 Uhr zu allgemeiner Freude des Schwediſchen Reichs gebohren worden. Meine Education war ſehr ſorgfältig, die heranwachſenden Jahre aber voller Fatalitaet, indem mein Leben vom 20. Jahre, bis hieher, eine beſtändige Campagne genennet werden kann. Anno 1696 ſtarb der König mein Herr Vater, und ich gelangte im 16. Jahre zur Succession, und wurde den 29. Dezember des darauf folgenden 1697. Jahres zu Stockholm gekrönet. In meiner zarten Bruſt zeigte ſich ſchon ein anderer Hercules, welcher die Schlangen der Furchtſamkeit mit verächtlichen Augen anſahe, bey herannahenden Jahren regte ſich in meinen Adern das Geblüt eines andern Alexanders, ſo daß ich Luſt hatte, die Sieges-Zeichen meiner Tapferkeit in mehr als einer Welt aufzuſtecken. Neun ganzer Jahr florirte das Glück meiner Waffen auf dem Horizont der blutigen Martis Felder, unter einem beſtändigen Sonnenſchein von Victorien. Aber in den 9 erfolgten Jahren hatte mich die Grauſamkeit meines

Verhängnißes bald zu einem andern Icaro gemacht, welcher in der ſtürmenden See des Unglücks ſeinen Fall gefunden. Ich will ſo viel ſagen, ich bin ein König, welcher mehr gethan als ſeine Vorfahren. Ich bin ein Monarch, welcher durch den Blitz ſeiner Waffen die Augen aller Welt an ſich gezogen; ich bin aber auch ein Held, welcher zu nicht geringerm Verluſt meines Königreichs und ſchmerzlichen Betrübniß meiner Unterthanen Glück und Unglück getheilet. Zwo remarquable Fatalitaeten ereigneten ſich bei meiner Crönung. Erſtlich entſtunde eine entſetzliche Feuers-Brunſt in meiner Residenz, wodurch ſo viele herrliche Gebäude, als auch das Schloß bis auf die Mauern verſchlungen wurde. Zum andern verlohr Ich bey meiner Zurückkehrung in den Pallaſt einen koſtbaren Diamant aus meiner Crone. Ob nun gleich die meinigen hieraus wenig gutes prognosticirten, ſo ſtellte ich dennoch alles der göttlichen Providenz anheim" ꝛc.

Er erzählt darauf weiter von ſeinem Kriege mit Rußland, von dem Siege bei Narva, der Niederlage bei Pultava, der Flucht zu den Türken — Alles in obigem, aus Plattheit und Schwulſt wunderlich gemiſchten Stile; der Schluß der langen Rede lautet: „Halb Europa hielte mich vor todt und Bendern ſolte mir mit aller Gewalt einen Sarg bedeuten, bis endlich 1714 in Begleitung des Obriſt-Lieutenants Dorigns und noch 4 Perſonen den 23. November bemelten Jahres 3 Stund vor der Sonnen Aufgang in Strahlſund ankam. Ich war ganz matt und müde, weil ich in einer Zeit von 14 Tagen 287 Meilen geritten. Laßet euch doch Zungen ertheilen, o ihr ſtummen Sterne, und ſtellet der Welt das allgemeine Frolocken dar, mit welchem Ich von meinen Unterthanen bey meiner Retour bewillkommet worden. Führe du das Wort, unumſchränckter Himmel, daß ich Tag und Nacht auf meinen gebogenen Knien, bey der Spitze meines Degens, auf dem Altar der Schwediſchen Hofnung keine andere Seufzer aufgeopfert, als wie ich meine verlohrene Länder wieder bekommen und den erlittenen Ruin meiner Unterthanen remediren möchte. Aber, Ach! ein grauſames Verhängnis ſtellte ſich zwiſchen mir und meinem Wunſch, mein Aufenthalt in Pommern war ſehr kurz, ein neuer Krieg ſpielte ſo lange, bis ich mit meiner Guarnison endlich eingeſchloßen wurde. Von Herzen gerne wäre ich bis auf den letzten Augenblick der Uebergabe geblieben, allein es war nicht rathſam, dahero salvirte Ich mich bey Nacht und Nebel, unter einem continuirlichen Feuer der auf der See liegenden Däniſchen Fregatten und Creuzer, auf einer Chaluppe nach Ystaet. Ach! Strahlſund und Wißmar, ohnmöglich iſt es, daß ich mich euer ohne Thränen erinnern kann. Hier bin Ich nun auf meiner Inſel Schonen; Ach! möchte es doch dein Wille ſeyn, o mein Schöpfer, mich mit ferneren Falitaeten zu verſchonen."

In den darauf folgenden Scenen ſuchen Friedrich von Heſſen, der Herzog von Gottorp, ſowie Karl's Adjudant, der General Sicker, den König zum Friedensſchluß zu bewegen, wiewohl vergeblich:

Carl XII.

. . . .

Ja, ja, es iſt der Marſch auf Friedrichshall beſchloßen,
Norwegen ſoll ein Platz vor meine Waffen ſeyn.
Aus Schweden iſt bereits ja Bluth genung gefloßen,
Was ſolte ich mich denn vor Bluth und Wunden ſcheun?

Friedrich.

Es folget dir mein Fuß, o Großmuthsvoller König,
Wo du den Degen ziehſt, läſt meiner auch ſich ſehn;
Die größeſte Gefahr iſt vor mich viel zu wenig,
An deiner Seite will ich als ein Hector ſtehn.

Carl Friedrich.

An Jahren bin ich jung, doch hertzhafft an Gemüthe,
Es regt in meiner Bruſt ſich Schwediſches Geblüthe,
Mein Hertze trachtet nur nach Ehre, Ruhm und Sieg,
Deswegen wohn' ich bey den unternomnen Krieg.

Sicker.

Mein Degen iſt dabey, wo mein Carl commandiret,
Wo ſeine Hand den Stab vor Schwedens Ehre führet,
Da eilet der Soldat mit Freuden in den Streit,
Ihr Dänen rüſtet euch, wir ſind zum Kampf bereit.

Carl XII.

Komt, werthen Freunde, komt, Norwegen zu bezwingen,
Das was ich je gethan, wird mir doch auch gelingen,
Laſt uns hertzhafftig nur durch Bluth und Leichen gehn,
Wir wollen unſre Luſt vor Friedrichshalle ſehn.

Den Schluß des Actus machen zwei komiſche Scenen, mit Arlequin und Plapperließchen; dieſelben wurden, wie ſtets, improviſirt und enthält daher das Manuſcript des Stückes nur eine ſehr flüchtige Andeutung (p. 94):

Scena 4.

Arlequin und Plapperließchen.

Extemporirte Scene von wegen heyrathen, Arlequin will hingehen und ſich annehmen laßen zu einem Soldaten, Plapperlieſe will als Marckedähnerin mit in das Feld gehen, es wird unter ſie beyde beſchloſſen, Plapperlieſe ab.

Scena 5.

Lieutenant. Tambour. (Werbe-Patent.)

Lieutenant.

Kund und zu wißen ſey jeder manniglich, daß die Schwediſche Armée Marſch fertig, wer nun Luſt und belieben hat ein Couroeser Reuter zu werden, der kann ſich anmelden, er ſoll gut Handgeld bekommen.

Arlequin.

Das brauche ich.

Lieutenant.

Eine Nagel neue Montur.

Arlequin.

Das läſt ſich hören.

Lieutenant.

Und — — —

Arlequin.

Lauter herzliche Dinge.

Der Lieutenant accordiret mit dem Arlequin, weil er ihn gefalt, verſpricht an Eßen und Trinken und dergl. keine Noth zu haben, lernt ihm das Exerciren, nach Lazzen nimmt er ihn mit in das Werbehauß.

Actus II. zeigt zuerſt die Gegenrüſtungen der Dänen; dann Karl den Zwölften, träumend. Das Verhängniß erſcheint ihm:

Hier ſingt das Verhängniß eine

Aria. V. 1.

Verhängniß.

Halt ein, o Held, du 12ter Carl aus Norden,
Du biſt im Feld ein andrer Mars geworden,
Doch dieſer Schluß
Macht, daß ich muß
Troz Deinen Heldenthaten
Den Marſch Dir wiederrathen.

Carl XII. (im Schlaf.)

Norwegen muß meine ſeyn, oder ich ſterbe.

V. 2.

Verhängniß.

Betracht die Zeit, da Schnee und Eiß Dich hindert,
Wo Dich gereut, die Hofnung ſich vermindert,
Wenn Dir das Glück
Durch falſche Tück
Den Rücken jezt zukehret,
Und Dein Verhängniß mehret.

Carl XII. (im Schlaf.)

Ich traue den Himmel, und troze das Verhängniß.

V. 3.

Verhängniß.

Carl troze nicht, ich weiß es wird Dich reuen,
Was mein Mund ſpricht, das kan Dich nicht erfreuen,
Der Schluß ſteht feſt,
Wenn Du Dich läſt
Von Deinem Willen führen,
Wirſt Du Dein Hauß verliehren. abit.

Carl XII.

O weh mir, was geſchieht mir? thörichte Fantasie, wie verwirreſt Du doch die Gemüther der Sterblichen. Doch nein, ich habe recht, geſezt ich verlöhr die Campagne, es iſt dergleichen wohl ehr geſchehen, geſezt ich verlöhr mein Leben, ſo würde es dennoch beßer ſeyn, als wenn ich als ein Julius Caesar durch 23 Wunden mein Leben verlöhre. Wer wahr Pompejus? Ein Vertrauter des Kayſers, ein rechtſchaffner Held, und muſte doch meuchelmörderiſch ſterben. Wer war Attila? ein Schrecken der Welt, und ſtarb doch durch die Hand eines Wei-

des. War nicht Gustav Adolph, mein Großvater, ein Held, deßen Europa, weil die Welt ſtehet, nicht vergeßen wird, wie ſtarb er? Durch einen verrätheriſchen Schuß. Trauriges Angedenken, Schwediſches Verhängniß, faße dich Carl, das erſte haſt du nicht zu hoffen, vor den andern biſt du ſicher, und vor den dritten wird dich der Himmel zu behüten wißen.

Ich bin der XII. Carl und werd es auch verbleiben,
Es ſoll die Welt von mir noch lauter Wunder ſchreiben,
Verſchwande der Comet bey jenem Pultava,
Wo ich doch nichts als Bluth und eitel Leichen ſah;
So ſoll Norwegen mich zu keiner Leiche machen,
Ich will des Himmels Hand befehlen meine Sachen,
Es iſt mein Krieg gerecht, drum fürchte ich mich nicht,
Weil ſelbſt mein Schöpfer mir die Bahn zum Siege bricht.
Alons, alons zum Marſch, man laß die Trommel rühren,
Ihr Brüder auf zum Marſch, ich will euch ſelber führen,
Seyd ihr geſinnt wie ich, ſo hüth Norwegen dich,
Es komt der XII. Carl, dein Friedrich kennet mich.

Nachdem Karl hierauf noch die nöthigen Befehle ertheilt und ein neues Zwiſchenſpiel des Hanswurſt („Arlequin will die Plapperlieſe heyrathen. Lieutenant will nicht, es würde ſich ſchön ſchicken; ſie reißen ihn beyde herum; endlich befiehlt der Lieutenant, er ſolle ſich Marſch fertig machen; alle abbb." p. 104.) die Gemüther der Zuſchauer erleichtert hat, ſehen wir zu Anfang des dritten Aktes den König endlich in Norwegen ſelbſt angekommen. Er rühmt ſich ſeiner eigenen Tapferkeit in mächtigen Worten (p. 107): „wer war ich dazu mahl, als ich mit einer Hand voll Volck die Moskowittiſche Armée von 100000 bey Narva ruinirte? Ein Jüngling von 16 Jahren, aber nicht ich, ſondern eine ſtärckere Hand war es, welche mich zu einen ander Gideon machte; wer war ich nach der unglücklichen Bataille bey Pultava? Ein König außer ſeinem Reich, ein Commandeur ohne Volck, und ein Soldat ohne Waffen; wer bin ich denn jetzo? Da ich meinen Degen wieder aus der Scheide ziehe und meinen Feind verfolge? Ein Löwe, welcher faſt ſeiner Stärcke beraubt geweſen, nunmehro aber ſich wieder erholet und nach ſeinem Raube brüllet." Darauf ein Geſpräch mit Bellona, der Kriegsgöttin, die ihn in ſeinen Eroberungsplänen beſtärkt. Auch dieſe Scene, wie von nun an beinahe alle folgenden, ſcheint uns nur ſkizzirt; wir glauben nicht, daß die Haupt- und Staatsaction ſich jemals wirklich in ſo kurzen, einfachen Wechſelreden, meiſt von drei, vier Worten, bewegt hat, wie die hier abgedruckten: vielmehr war dies wohl nur der Kern der zu haltenden Reden, der Text gleichſam, den der Acteur ſich dem Gedächtniß einprägen mußte, um ihn alsdann bei der Aufführung ſelbſt, mit prächtig halsbrechenden Redensarten, nach Gefallen zu gloſſiren. Nur der Schluß der Scenen iſt jedesmal ausgeführt und zwar regelmäßig in Reimen, z. B. (p. 112):

Carl XII.

Wohlan, ſo ſoll der Marſch auch würcklich vor ſich gehen.

Bellona.

Die Sieges Fahne führt Bellonens eigne Hand.

Carl XII.

Bald ſoll mich Friedrichshall vor ihren Mauern ſehen. ab.

Bellona.

Was Carl der XII. kann, iſt aller Welt bekannt. ab.

Nun wieder komiſches Zwiſchenſpiel:

Scena 4.

Mittel auf; Marckedänerin, es wird von Soldaten gegeſſen und getrunken dazu.

Scena 5.

Arlequin als Dragoner gekleidet, prudalisiret, will nichts bezahlen, es ſtünde mit in ſeiner Capitulation, Marckedänerin will bezahlet ſeyn, giebt ihm eine Ohrfeige. Arlequin zieht den Degen, Marckedänerin ſchreit. Arlequin erſchrickt, läſt ihn fallen, ſie nimt den Degen und will Arlequin erſtechen, ſolcher ſchreit, ſie erſchrickt und läſt den Degen ebenfalls fallen; endlich ſchmeiſt Arlequin Töpfe und Alles in Stücken. ab.

Endlich kommt es zum Schlagen. Allein je raſcher die Handlung vorſchreitet, je magrer wird der Text; man urtheile:

Scena 7.

Friedrich mit bloßem Degen.

Scena 8.

G. Budde mit bloßem Degen.

Scena 9.

Carl Friedrich mit bloßem Degen.

Scena 10.

Der Commendant mit bloßem Degen.

Friedrich.

Noch leben die Schweden.

Budde.

Und die Dänen ſind auch noch nicht geſtorben.

Carl Friedrich.

Dieſer Degen ſtreitet vor den 12ten Carl.

Der Commendant.

Und dieſer vor den 4ten Friedrich.

Friedrich.

Wir ſind Schweden.

Budde.

Und wir Dänen. u. ſ. w.

Der vierte Act eröffnet ſich vor Friedrichshall:

Scena 1.

Hinten Stadt, es wird bombardiret unter Trompeten und Paukenſchall.

Dann Berathungen der Schweden, der Dänen; vergebliche Aufforderung an die Feſtung ſich zu ergeben; der Sturm wird eröffnet. Vorher indeſſen hat Hanswurſt noch einmal ſeine Streiche machen müſſen:

Scena 6.

Arlequin in Weibes Kleidern mit Plapperlieschen, will desertiren, Arlequin exerciret nach der Instruction der Plapperlieſe, weil beyde mit einander durchgehen wollen, will die Stimme als ein Weibes Bild annehmen, wenn er von jemand ſolte erkandt werden.

Scena 7.

Lieutenant wie daß ſein neuer Recrut Dessertirt ſey.

Hierauf die Kataſtrophe, beides, für Hanswurſt und für den König:

NB. Mittel Guardine auf.

Scena 9.

Arlequin an Spieß, Plapperlieſe hängt, Arlequin nimmt von Bier und Brandtwein haußen abſchied.

Mittel Guardine zu.

Scena 10.

Carl XII. Friedrich. Carl Friedrich. Sicker. Soldaten.

Es wird indeßen ſtarck gefeuert. Carl befielt alles zum Bombardement fertig zu machen, Encouragiret die ſeinige zum Sturm, wird endlich von einen Schuß getroffen und fält.

Sicker.

Um des Himmelswillen, der König iſt ertödtet.

(deckt ihm mit den Mantel zu.)

Carl Friedrich.

Unglückſeelige Belagerung!

Friedrich.

O! Tag voller Verhängniß!

Sicker.

Betrübter Ausgang der Campagne!

Friedrich.

Daß mann alſobald den Königlichen Cörper auf die Seite bringe, und von dar nach Stockholm transportiret werde, hier aber iſt kein anderer Rath, als daß wir die Belagerung aufheben und die Armée ſo viel möglich zu salviren ſuchen.

Der Cörper wird weggebracht, die Schweden verliehren ſich nach und nach.

Scena 11.

Budde. Der Commendant.

Der Commendant.

Daß die Schweden auf einmahl ſo ſtille werden, verurſacht bey mir ein groſſes Nachdenken. Solte auch wohl eine Liſt dahinter verborgen ſein?

Budde.

Nein, mein Herr, ich will es euch offenbahren. Der König iſt von einer falconet Kugel getroffen.

Der Commendant.

So iſt der heutige Tag vor andern fatal;
Es bleibt der 12te Carl vor unſer Friedrichshall.

Budde.

Es dauert mich der Held, jedoch es iſt geſchehen,
Nun kann ſich unſere Stadt beträngt von Feinden ſehn.

omnes abeunt

Hierauf ein

Epilogus.

Bellona in tiefſter Trauer.
Fama in tiefſter Trauer mit einer Trompete.
Mercurius hält die Parentation.
Mars in tiefſter Trauer bey dem Parade Bette.

Der König auf dem Parade Bette unter einem ſchwartzen Baldachin mit allen Krieges Armaturen, darbey das gantze Theatrum in einen Monument verwandelt. Auf beyden Seiten der Königlichen Leiche ſtehen 6 Geridons mit brennenden Lichtern, auf der rechten Seite der Königlichen Leiche ſtehet Bellona mit einer Trompete, Mercurius ſtehet gantz hinten bei dem Königlichen Cörper, ſich auf den Sarg auflehnend, forne am Ende des Theatri auf der rechten Hand ſtehet Mars in einem römiſchen habit, über deßen Axeln ein Flohr hanget, in der Hand eine Lanze haltend mit einen Flohr anhangend.

Scena 1.

Fama, eine Trompete in der Hand haltend, ſinget dieſe Aria.

1.

Groſſer Löw aus Mitternacht,
Held, dem wenig Helden gleichen,
Wirſt du nun zu einer Leichen,
Biſt du kald und blas gemacht?
Ach, es iſt um dich geſchehen,
Weil mann dich erblaſt muß ſehen;
So macht mein beſtürtzter Mund
Deinen Todt mit Trauren kund.

2.

Harte Sterne! dieſer Schluß,
Der den zwölften Carl betroffen,
Hemt in Schweden alles Hoffen,
Daß Stockholm erzittern muß.
Brecht, ach brecht, ihr Augenlieder,
Carl der zwölfte komt nicht wieder,
Weil das Schickſal ihn entreißt,
Und ganz Schweden trauren heißt.

3.

Doch nein, mein Carl ſtirbet nicht,
Denn der Ruhm, den er erlangt,
Machet, daß er dorten prangt,
Wo des Titans Goldnes Licht
In der Ewigkeit vermählet,
Da er ſtäthe Jahre zählet,
Ihn bekränzt nach Kampf und Streit
Ehre und Unſterblichkeit.

Hierauf drei Leichenreden, in gereimten Alexandrinern, gehalten von **Bellona**, **Mars**, die längſte (an zweihundert Verſe) von **Mercurius** „oder in Ermangelung deßen kan die Fama parentiren", alle drei in übertriebenſtem Lohenſtein'ſchem Stil. Der Schluß des Ganzen lautet:

Wohlan, ſo hebet dann in Augen an zu weinen,
Die Thränen können hier das beſte Opfer ſeyn,
Benetzt die Edle Grufft und ſchicket den Gebeinen
Noch eure Seufzer nach, ſchließt euren Geiſt mit ein.
Kan ſich ein Julius der Thränen kaum enthalten,
Da man den Römer dort des Feindes Todt anſagt,
So weint da unſer Held, ſo kläglich muß erkalten,
Der lebt nicht als ein Menſch, der ihm nicht mit beklagt.
Er iſt mit großen Ruhm vor aller Welt geſtorben,
Weil er den Helden Geiſt vors Vater Land aufgiebt.
Der Cörper iſt es nur, den dieſer Fall verdorben,
Und dies war der Verluſt, ſo unſern Geiſt betrübt.
So blüht ſein Ruhm allſtets und wird niemahls vergehn,
Die Seele iſt vergnügt, weil ſie beym Sternen ſchwebt;
Doch bey den Helden muß noch dieſer Danck Spruch ſtehn,
Daß Carl in Norden todt, in teutſchen Hertzen lebt.

Finis.

*

Giebt uns dies Stück nun einen Begriff von der Art und Weiſe, wie die Haupt- und Staatsaction eigentlich hiſtoriſche, zeitgeſchichtliche, oder wie man auch ſagen könnte: moderne Stoffe, verarbeitete, ſo führt das bei Schlager p. 279. 329—335 mitgetheilte Bruchſtück uns vielmehr in den mythiſchen, den antikiſirenden Kreis der Staatsactionen ein. Gleichfalls ein neues Intereſſe bietet es dadurch, daß, in ihm, abweichend von dem obigen, die komiſchen Scenen vollſtändig ausgearbeitet ſind, ſowie überhaupt das komiſche Element, das heißt alſo der Hanswurſt, hier bereits ſichtlich überwiegt und das ganze Stück ſich ſchon mehr der Hanswurſtkomödie annähert, in welche, nach der in der Vorl. gegebenen Auseinanderſetzung, die Haupt- und Staatsaction ſelbſt ſich endlich verläuft. — Auch iſt dies Stück bedeutend älter, als das vorige, nämlich noch von 1666. Der Titel lautet: „Widerwertig vnd glückſelige Liebe Cambyſes des königlichen perſiſchen Printzen mit Doralice einer Tochter des Königs Arſaces in Armenien.

Verfaſſt in ein Schawgedicht vnd Leopoldo dem Erſten Röm. Kayſer ꝛc. durch Johann Friedrich von Scholtzenberg (u. ſ. w.) Zugeaignet im Jahre MDCLXVI."

Das Perſonenverzeichniß enthält 34 theils redende, theils ſingende Perſonen des Hauptſtückes; im (komiſchen) Zwiſchenſpiel treten namentlich auf:

Florian.	Corporal.
Mopſus.	Mussquetiere.
Gretha.	Burger.
Mörth.	Zwei Knecht.
Cortiſan.	Proſoß mit Soldaten.
Haubtman.	

Das Stück, mit einem Prolog beginnend, geſungen vom Geiſte des Cambyſes, zerfällt in vier „Handlungen“ und vier „Zwiſchenſpille,“ in welchen letzteren Florian als Hanswurſt agirt. Sie haben übrigens mit der Haupthandlung nicht den mindeſten Zuſammenhang: Florian hat Mopſus' Tochter geſchwängert, ſoll ſie zur Frau nehmen, wozu er ſich auch nach einigen abenteuerlichen Zwiſchenfällen entſchließt. Folgendes Bruchſtück, dem erſten „Zwiſchenſpill“ entnommen, wird genügen, die bereits ſehr ſtarke Annäherung an die eigentliche Poſſe, die Hanswurſtkomödie, zu bezeichnen; zugleich auch, woran damals, ſelbſt in dem etikettеſtrengen Wien, ſelbſt höchſte Herrſchaften Gefallen fanden, ſoweit wenigſtens, daß ihnen dergleichen dedicirt werden durfte.

Florian (auftretend) „Ich komb Jetzt gleich von Bader daher, hat mich der Narr nit geſchoren, daß mir Stwaſſer zum Augen Auß iſt grunen; aber Ich bin gleich wol hibſch glat vmbs Maul, waß gilts Ich wird meiner Grethe beſſer gefallen, als nächſt; ſecht Ich habs geſtern nur ein wenig vmber gewuzelt, ſo hats gleich Klagt vber mein Wärenbart; ſo a hages ſchelmenmenſch iſt die. Aber heut bin ich glott gnung, wann's nur bald Kombt die Diebs Krot, Ich wart Ihrer Ja ſo hart: Ach wie plagt ein nit die Lieb, es glaubts kein Menſch nit, es gſchwilt eins Herz in Leib ſo groß, alß wie ä Trumel, es wär Kein Wunder es zerſpräng Ainem der Bauch; es Kiezelt es Kiezelt daß einen die Hoßen gar zeng werden.“

Es kommt nun der Cortiſan oder wie er ſich hier nennt, fahrender Schüler: eine Art von Leuten, die er ſelbſt folgendermaßen charakteriſirt:

Corthiſan. Ha ſie ſind Leuth die die ganeze welt khent, ſie Können allerley Kinſte, ſie haben eine gewiſſe Zunfft, der ſich wil drein ſchreiben laſſen, Mueß reiſen biß zu End der Welt, woß mit Brettern verſchlagen iſt, dort Kombt er in einen Berg, der heißt der Venusberg, dort Lehret man alle Künſte, vornemblich aber das Wahrſagen, dort kann man auch bekhomen ein Wurzel wegen der Lieb, die macht man zu Puluer, vnd wan man will wiſſen, ob Einem ein Perſohn recht lieb habe, ſo nimbt man nur das Puluer, ſträht Ihr das auf die bloße haut, das ſies nit merkht, ſo wird man balt ſehen, wie ſie ſich wizbt Recken vndt Jukhen, alß wann ſie die Flöch biſſen, vndt daß iſt ein gewiß Zeichen der Lieb, Reibt ſie ſich aber nit, ſo iſt die Liebe vmbſonſt.

Er hat nun ſelbſt dergleichen Pulver bei ſich; Florian begehrt davon, um ſeine Grete zu prüfen. Aber erſt will er den Künſtler ſelbſt auf die Probe ſtellen:

Florian. Halt ich mueß an meiner Grethe Probiren, was Ihr wahr ſagen Kint, ſo ſagt mir wie mein Schatz doch haißt mit Ihren Namen.

Corthiſan. Halt daß wil ich gleich ſehen in dieſen Glaß, ſie haißt Grethe.

Florian. Vndt das iſt wahr, Ihr habts erraten wans nur bald Kämb die Krot die Faiſt, die Praſchet, die Kurtz, die Dickh. Mein ſagt mir ein wenig, wie ſicht ſie weiter auß, iſt ſie hibſch oder Wildt?

Corthiſan. Wart ein wenig Ich will Euchs gleich ſagen, Sie iſt faiſt, Praſchet, vnd prav außgefüllt oben vnndt vnden, Sie iſt Kurz vnd dich, dabey recht Anemblich vnd Liebreich.

Florian. Jaiß iſt wahr die Schwarz auget Schelm Krott macht ein gleich verliebt ꝛc. ꝛc.

Endlich kommt die Grethe ſelbſt, ſie entſchuldigt ihr ſpätes Erſcheinen:

Gretha. Ja Jch war ſchon Lenngſt da, ſo hab ich aber die henkhers Sau nit Köner in ſtall bringen ꝛc.

Schließlich beſtreut Florian ſie mit dem wunderbaren Pulver und ſiehe da, es iſt Kohlenſtaub, der ihr das ganze Geſicht ſchwarz macht — eine Situation, des obigen Dialoges würdig. Doch werden dieſe Dinge durch das, was wir in der Folge über die eigentliche (Wiener) Hanswurſtkomödie mitzutheilen haben, allerdings noch um ein Anſehnliches übertroffen. —

*

Jch laſſe nun eine Zuſammenſtellung der hauptſächlichſten Titel folgen, welche bei Lindner, Schlager, Schütze ꝛc. mitgetheilt werden; dieſelben ſind durchgängig ausführlich genug, um über den Jnhalt der Stücke ſelbſt keinen Zweifel zu laſſen, und wird daher dieſe Zuſammenſtellung zugleich einen erſchöpfenden Ueberblick der ſtofflichen Kreiſe gewähren, in denen die Haupt- und Staatsaction ſich bewegte. Wir folgen dabei der bereits früher, bei Hans Sachs und ſonſt, beliebten Ordnung: wodurch ſich denn nur um ſo deutlicher ergeben wird, daß die Haupt- und Staatsaction in der That kaum eine Sphäre des deutſchen Lebens außer Acht gelaſſen, vielmehr faſt überall ihr ſeltſam abenteuerliches Gewebe anzuknüpfen verſtanden hat.

Zuerſt alſo aus der bibliſchen oder überhaupt der chriſtlichen Heiligengeſchichte:

Adam und Eva, mit einem Nachſpiel: Pickelhäring im Kaſten, aufgeführt zu Hamburg 1688 von der Veltheim'ſchen Truppe. — Dies war einer von den Stoffen, welchen das deutſche Theater, ſo zu ſagen, nicht loswerden konnte. Von den Myſterien zu ſchweigen, ſowie von den geiſtlichen Faſtnachtſpielen eines Hans Sachs ꝛc., unter denen, wie unſre Leſer ſich erinnern werden, dieſer Stoff gleichfalls einer der beliebteſten war, ſo hatte auch die erſte in Hamburg gegebene Oper (1678) ſich mit demſelben Gegenſtande beſchäftigt. Von hier aus vermuthlich ging ſie in die Staatsaction über, als welche ſie ſich lange Zeit erhielt. Noch 1736 gab Joh. Ferd. Beck, „Prinzipal einer hochfürſtlich Waldeckſchen priveligirten hochdeutſchen ſächſiſchen Hofkomödianten Geſellſchaft" (auch, wie Schütze p. 58 hinzuſetzt, vormaliger Zahnarzt und Hanswurſt der Pöbelkomödie) daſſelbe Stück als „muſikaliſche Operette." Ja Schütze ſelbſt (ſein Buch erſchien 1794) erinnert ſich noch „eine Vorſtellung der Art in Hamburg geſehen zu haben, wo Adam und Eva und die Schlange, welche in lieblichen und luſtigen Krümmungen den Obſtbaum umſchlang und die Neugier der erſten Mutter anzüngelte, mit einer Perſon in Hannswurſttracht bereichert, als Marionetten erſchienen. Dieſe geiſtliche Poſſe war mit Unſinn überladen. Hannswurſt neckte und foppte die erſten Eltern, nach dem Fall, zu großem Behagen der Menge; zwei Bären tanzten, (beſage des Zettels) ein Ballet, bis am Ende der Engel mit goldpapiernem Schwerdte den Knoten des Stückes zerhieb." S. a. a. O. p. 59, p. 34.

Trefliche und ſehenswirdige hiſtorie des ſchweren Sündenfalls des Königs David durch den Ehebruch mit der Bathſeba und deſſen darauf erfolgte herzliche Bereuung durch die ſcharfe Bußpredigt des Propheten Nathan. Darauf ein (extemporirtes) Nachſpiel: Pickelhärings theure Mahlzeit. Jn Hamburg 1721 von der Veltheim'ſchen Truppe gegeben: Schütze, p. 46.

Ebendaher, vom Jahre 1702 (a. a. O. p. 35): die Veltheimiſche Bande als königlich polniſche und churfürſtlich ſächſiſche Hof-Komödianten, wollen heute

Sonnabend d. 15ten Julius auf ihrer Schaubühne ein ungemein rares bibliſches Stück vorſtellen, welches nicht allein wegen prächtiger theatraliſcher Auszierungen, ſondern auch beſonders wegen der beweglichen Begebenheit faſt nicht zu verbeſſern und niemand misfallen kann. Den ſummariſchen Inhalt zu melden wird unterlaſſen, indem die Materie niemanden unbekannt ſeyn wird. Nur die principalſten Begebenheiten und ſehenswürdigen Auszierungen ſind, wie folget, angedeutet. — Die Action wird genannt: Eliä Himmelfahrt oder die Steinigung des Naboths. Nach Endigung dieſer vortrefflichen Haupt-Action ſoll eine ſehr angenehme Nach-Komödie den Beſchluß machen, genannt: der vom Pickelhäring ermordete Schulmeiſter oder die artig betrogene Speckdiebe. Der Schauplatz im holländiſchen Orhoft auf dem großen Neumarkte." — Von derſelben Truppe, bei ihrem Hamburger Aufenthalte von 1721, wurde auch eine „dem Senat gewidmete Aktion: von der Zerſtörung Jeruſalems, mit der luſtigen Nachkomödie: Malade imaginaire, der Kranke in der Einbildung" gegeben: a. a. O. p. 45.

Eine Action „vom Leben und Tod der ſtandhaften Märtyrerin Dorothea (mit dem Zuſatz auf dem Zettel: der Auszierungen ſind ſo viel, daß das Auge genug wird zu ſehen haben, und dabei nichts Gräßliches!)" ward noch 1752, ebenfalls zu Hamburg, von dem berüchtigten Kuniger, deſſen wir in der Folge noch ausführlicher gedenken werden, gegeben: a. a. O. p. 88. Auch dieſer Stoff, wie Schütze bemerkt (p. 96), gehört zu den älteſten und beliebteſten der deutſchen Bühne. Des gleichnamigen mittelaltrigen Myſteriums haben wir ſelbſt oben p. 29 mehrfach gedacht; aus Schütze (a. a. O.) erfahren wir, daß ſchon vor Veltheim „königlich däniſche privilegirte Hofakteurs mit Figuren in proprer und neuer Kleidung auch mit vollkommener Inſtrumentalmuſik", unter andern Vorſtellungen: die öffentliche Enthauptung des Fräuleins Dorothea gegeben.

Darauf fährt er fort: „Es iſt noch ſo lange nicht, daß in Hamburg auf der Schuſterherberge am Gänſemarkt, dem geregelten und gereinigtern öffentlichen Schauſpiele ſchräg gegenüber, die Freuden und Leiden dieſer Dorothea und ihres Hanswurſtes vom Pöbel und wenigen zum Nichtpöbel gehörigen Neugierigen belacht, bejammert oder beklatſcht wurden; wobei es ſich zutrug, daß von einer Geſellſchaft luſtiger Zuſchauer gleich nach Enthauptung der Marionettendorothea ein Da Kapo angeſtimmt ward, welches der gefällige Prinzipal durch nochmalige Abſäbelung des wieder angehefteten Dorotheenhauptes zu befriedigen nicht ermangelte." Vgl. auch die Notiz aus dem Jahre 1705: ebendaſ. p. 97.

Aus der antiken Mythologie dagegen ſind uns nur eine, höchſtens zwei*) Actionen begegnet:

Die Verfolgung aus Liebe oder die grauſame Königin der Tegeanten Atalanta mit Hanns Wurſcht, den lächerlichen Liebs-Ambaſſadeur, betrogenen Curioſitetenſeher, Einfältigen Meichlmörder, Intreßirten Kamerdiener, Übl belonten beeder Achſeltrager, Vnſchuldigen Arreſtanten, Intreßirten Auffſeher, Wohl exercirten Soldaten, Vnd Inſpector über die bei Hoff auf der Stieger Eſſende Galantand., den 10. July 1724.

Und zweitens, wiewohl aus dieſem Titel, trotz ſeiner Redſeligkeit, auf den

*) Doch iſt auch die im Text der Vorleſung angeführte Ariadne, von der freilich Lindner p. 33 nichts weiter mittheilt als bloß dieſen Namen, nicht zu überſehen.

Inhalt des Stückes doch kaum etwas Genaues zu ſchließen und es mithin fraglich bleibt, ob das Stück wirklich hieher gehört oder nicht: Der Tempel Dianae, oder Spiegel wahrer und treuer Freundſchaft mit Hanns Wurſcht den ſehr übel geplagten Junggeſellen von zwey alten Weibern. Componirt Von elnem In VIenn anVVesenDen CoMICo JAHR (1724) „Monsieur Stranützsskü.“ Beide Stücke, wie aus dieſer Angabe erhellt, gehören dem Wiener Repertoire unter Stranitzky: vgl. Schlager 281—283.

Ungleich eifriger, als die alte Mythologie, wurde die alte Geſchichte ausgebeutet:

Extraordinäriuſtige und extragalante Aktion vom Xerxes mit Harlekin: noch 1740 zu Hamburg von Joh. Georg Stoll, „Principal der hochfürſtl. Heſſencaſſelſchen privilegirten Hofaeteurs,“ aufgeführt: Schütz p. 64.

Triumph der Ehre und des Glückes, oder Tarquinius Superbus mit Hanns Wurſcht den Unglückſeligen Verliebten, durchgetriebenen Hoffſchrantz, intreſſirten Kupler, Närriſchen Großmütigen und Tapferen Schloß Stürmer. Im Jahr 1724. Aus dem Stranitzky'ſchen Repertoire: Schlager, 283.

Nicht dieſem, dem es zugedacht, ſonndern dem das Glücke lacht, oder der großmüthige Frauenwechſel unter königl. Perſonen mit Hanns Wurſcht den Verretherey Intriganten und übel belonten Liebes Envoye. Viennae die 27. July anno MDCCXXIV. — War höchſt vermuthlich die bekannte Geſchichte des Scipio und Allutius, die z. B. noch Ende vor. Jahrh. von Meißner in ſeinen vielgeleſenen „Skizzen“ (zuerſt 1778, in dritter Aufl. 1792 fgg.) bearbeitet wurde. Gleichfalls aus dem Stranitzky'ſchen Theater: a. a. O. 282

Die Enthaubtung des Weitberühmten Redners Ciceronis mit Hanns Wurſcht dem ſeltſamen Jäger, luſtigen Fallirten, Verwirrten Brieftrager, lächerlichen Schwimmer, übel belonten Botten ꝛc. daß übrige wird die Action ſelbſt vorſtehlen. Componirt im Jahr 1724 den 12. Juny. Ebendaher.

Der bis in den Tod getreue, beſtändige und vor das Vaterland ſtreitende und ſterbende Cato, mit einem ſehenswürdigen muſikaliſchen Prolog zur ſchuldigen Dankſagung an den S. T. Rath der Stadt Hamburg. Von einem gewiſſen Frieſe, Principal hochdeutſcher Komödianten, 1734 gegeben: Schütz, 58. Faſt möchte man glauben, daß dieſer Frieſe'ſche Cato nichts Geringeres geweſen, als — der berühmte Gottſched'ſche, aus ſeiner claſſiſchen Regelmäßigkeit in die abenteuerliche Form der Haupt- und Staatsaction zurückverſetzt; derſelbe war wenige Jahre vorher (1732) in Druck erſchienen, und iſt es, bei dem Aufſehen, welches er machte, gar nicht unwahrſcheinlich, daß ein ſpeculativer Principal ihn auf dieſe Weiſe zum Vortheil, wenn auch nicht der Kunſt, doch ſeiner Kaſſe benutzt. Mit einem „gedoppelten Harlekin“ wenigſtens wurde Gottſched's Cato ſpäterhin von Reibehand wirklich zuſammengekoppelt (1752 in Hamburg: ſ. Schütz, p. 86).

Der ſchon oben genannte J. F. Beck widmete, nach Schütz p. 60, im Jahre 1736 „dem Senat auf den Schwellen der hamburgiſchen Gnade in ergebenſter Devotion einen muſikaliſchen Prolog: der von dem Himmel ſelbſt beſtätigte Sitz des Friedens, nebſt einer Haupt- und Staatsaktion, Cinna, oder die Gütigkeit des Auguſt (nach Corneille?).

Endlich noch aus dem Stranitzky'ſchen Repertoire: Triumph römiſcher Ju-

gendt und Tapferkeit oder **Gordianus** der Große mit Hanns Wurſcht dem lächerlichen Liebesambaſſadeur, Curieuſen Befehlshaber, Vermeinten Todten, Ungeſchickten Mörder, gezwungenen Spion ꝛc. und was noch mehr die Comödie erklären wird. Comp. In bis 1724 Jahr d. 24. Jänner.

Noch weit zahlreicher ſodann waren die Stücke aus der **mittleren und neueren Geſchichte**. Eine ganze Reihe dahingehöriger Titel: **Tamerlan**, **Ottokar von Böhmen**, **Graf von Eſſex**, **Kromwell** ꝛc. wird von Lindner in Kürze angeführt; anderer, wie Karl XII, Menzikoff u. ſ. w. iſt oben ausführlich gedacht worden. Wir fügen noch Folgendes, aus Schütz und Schlager, hinzu:

Der auf eine ſeltſame Art triumphirende **Tamerlan** oder die ſpielende Fortuna bei der Perſon des von dem Gipfel des Glücks in den Abgrund der Verzweiflung geſtürzten Bajazeth, vorher ſehr ſtolzen, endlich aber gedemüthigten türkiſchen Kaiſers, oder: der weibliche Harlekin. 1738 zu Hamburg von Joh. Fr. Lorenz, „Principal einer Hochfürſtl. Weimarſchen Hofkomödiantengeſellſchaft", aufgeführt: Schütz, p. 60 fg. Es war dies eine der abenteuerlichſten, aber auch der berühmteſten und beliebteſten Actionen jener Zeit, die, unter allerhand Veränderungen und Abwechſelungen noch lange Zeit gegeben ward. Schütz a. a. O. giebt folgende Schilderung davon: „Bajazeth, türkiſcher Kaiſer, und Tamerlan, Anführer der Araber, laſſen ſich anfangs durch ihre Geſandten einige derbe Grobheiten zubringen. Beide Helden erſcheinen ſelbſt auf den Brettern, und es kommt zum Handgemenge. Vor den Augen der Zuſchauer balgen ſich die Tirannenhelden wacker herum, Tamerlan ringt den Bajazeth zu Boden, und unter hellautem Geſchrei und Brüllen wetteifern ſie im ehrenvollen Kampfe: ſich mit den Fäuſten zu erwürgen. Tamerlan bleibt, nach manchen Kämpfen, endlich Sieger, und ſperrt den Bajazeth in einen Käfich. Harlekin, der weibliche, iſt eine Mancha, Bajazeths Braut, die ihm verkleidet als Harlekin ins Lager folgt."

Recht ſehenswürdige Hauptaction: die bekannten Seeräuber **Klaus Störzenbecher**, Gödche Michael, Wiegmann und Wiegbold, wie dieſelben in dem heilgen Lande gefangen genommen, in Hamburg auf dem Grasbrock nebſt 150 Mann zu öffentlicher Exsecution ſind gebracht worden: von J. G. Förſter in den zwanziger Jahren zu Hamburg gegeben. Vgl. Schütz, p. 56: „Ein Holzſchnitt auf dem Druckzettel zeigte Seeſchlachten, Gefechte, Galgen und Rad. Wie mag es nicht erſt auf der Bühne zugegangen ſeyn? Dieſe Begebenheit, aus der Geſchichte Hamburgs gezogen, ward auch als Oper in Hamburg repräſentirt und iſt in neuern Zeiten in Schauſpielsgeſtalt wieder auf die Bühne gebracht. Förſter, (welcher wahrſcheinlich die in Hamburg 1701 aufgeführte und gedruckte Oper benutzte) ſtellte dieſes Begebniß mit viel Pomp und Lärm dar. Es ward ein großer Aufwand von Ochſen- und Kälberblut gemacht, und die Hinrichtungen wie die vorgängigen Seegefechte mußten den Zuſchauer, vor deſſen Augen das alles ſo unbegreiflich natürlich repräſentirt ward, in Schrecken und Grauſen ſetzen. Ein luſtiges Nachſpiel: Harlekin, die lebendige Uhr, ward am Schluße gegeben, um die Zuſchauerſchaft aus der Betäubung des Mordſpektakels in den Zuſtand der Luſtigkeit hinüberzuzerren."

Die Hohe Vermählung zwiſchen **Maria Stuart** und Heinrich **Darley**, König von Schottland und Frankreich. Mit unvergleichlicher Arlechins Luſtig-

keit von Anfang bis zum Ende. — 1707 von den „Hochfürſtlich-Württembergiſchen Hoff-Comödianten, ſambt ihren berühmten Teutſchen Arlechin" zu Wien gegeben: Schlager, 352 fg.

Das große Ungeheuer der Welt, oder, Leben und Tod des ehmals geweſenen kaiſerlichen Generals Wallenſtein, Herzog von Friedland, mit Hanswurſt. — 1736 von Beck in Hamburg aufgeführt: Schütz, p. 59.

L'ecole des filoux, oder die Spitzbuben-Schule, d. i. des berüchtigten Spitzbubens und Erz-Diebes in London John Sheppards laſterhafftes Leben, extraordinaire Practiquen, und ſchändliches Ende, mit Arlequin, einem luſtigen, verzagten und glücklich gehängten Handlanger in der Diebs-Zunft. — In Hamburg, Anfang des XVIII. Jahrhunderts: ebendaſ. p. 49.

Einen letzten Kreis endlich würden die Bearbeitungen von Volksſagen und Märchen, wie z. B. der Fauſt, ſowie die aus Romanen entlehnten (über die Baniſe ſ. unten Anm. zu p. 212), endlich die freierſundenen, phantaſtiſchen Stoffe liefern. Von dieſer letztern Art ſcheinen z. B. folgende geweſen zu ſein:

Die geſtürzte Tyranney in der Perſon deß Wüttrichs Peliſonte oder Triumph der Liebe und Rache mit Hanns Wurſcht, den getreuen Spion, einfältigen Soldaten, leichtſinnigen Liebhaber und was für Luſtbarkeiten ferner ſeyn, wird die Action ſelber Vorſtehlen. Wien d. 29. Juli A. 1724. — Stranitzky'ſches Stück: Schlager, 282.

Der Verliebte Tyrann Asphalides, König von Arabien, mit Arlequin, einem im Kopf verrückten Juriſten; als Nachſpiel dazu wurden Moliere's precieuses ridicules als „die koſtbare Lächerlichkeit oder die ſpitzfindigen, doch aber recht beſtraften Mädchen" gegeben: von der Veltheim'ſchen Truppe, Hamburg 1719. S. Schütz, p. 40.

Aus einer andern ähnlichen Action: Olympia und Virenus oder der trunkene Bauer theilt Schütz p. 45 folgendes Bruchſtück aus dem „Argument" oder Inhalt mit: „Virenus, nachdem er öfters die verzuckerten Pillen von ſeiner geliebten Olympia Rubinenleſzen geſogen, ihm aber einsmals dieſe ergetzende Unluſt, weiß nicht warum, verſaget, iſt geſonnen wegen der Verachtung, Olympia zu verlaſſen und ſich mit der ewigen Freiheit wieder zu vermählen."

u. ſ. w.

*

Schließlich noch ein Wort über die Verfaſſer dieſer Stücke. Bei den meiſten zwar wird von einer eigentlichen Verfaſſerſchaft kaum mehr haben die Rede ſein können, ſo viel Zuſätze und Aenderungen werden die Stücke ohne Zweifel bei jeder neuen Darſtellung oder wenigſtens bei jeder neuen Truppe, der ſie anheimfielen, erfahren haben. Im Allgemeinen indeß läßt ſich wohl für gewiß annehmen, daß in bei Weitem den meiſten Fällen die Anfertigung dieſer Stücke, dem augenblicklichen Bedürfniß angepaßt, wie ſie waren, in den Händen der Principale oder vielleicht auch einzelner Schauſpieler lag. Von Veltheim's Autorſchaft, da dieſelbe, was die Aktionen betrifft, nur auf Löwen's ſehr oberflächlichem Berichte beruht, zu geſchweigen, ſo werden uns zwei ſolcher Verfaſſer allerdings namhaft gemacht: Ludovici und Wezel, beide als Schauſpieler bei der oben erwähnten J. G. Förſter'ſchen Truppe (um 1725: vgl. Chronologie des deutſch. Theat. p. 56) engagirt. Wezel, welchem nachgerühmt wird, daß er

„in zwo Nächten ein Drama verfertigte" (a. a. O.) war namentlich auch Verfaſſer des oben beſchriebenen Tamerlan. Über Ludovici, von dem ſich eine Anzahl Stücke in dem, einige Zeit in Leſſing's Händen befindlichen Neuber'ſchen Nachlaſſe befanden, äußert Nicolai, in der Eingangs angeführten Stelle (Reiſe IV, p. 565; auch bei Lindner, p. 21), ſich folgendermaßen: „Beſonders wurden in den zwanziger Jahren die Haupt- und Staatsaktionen eines gewiſſen Joh. Georg Ludovici, aus Pommern gebürtig, der ſich in Wittenberg als Magiſter aufgehalten hat und in Hamburg geſtorben iſt, mit großem Beifalle geſpielt. Dieſes Mannes wird in den verſchiedenen ſeinſollenden Geſchichten des deutſchen Theaters, ſo viel ich weiß, nicht gedacht. Er verdiente es aber gewiß mehr, als ſo mancher Schreiber elender regelmäßiger Stücke. . . . . Man ſah aus dieſen Entwürfen, daß Ludovici kein gemeiner Geiſt war, obgleich roh, und daß er alles aus ſich ſelbſt, ohne alle fremde Anweiſung geholt hatte. Er hatte viel Sinn fürs Pathetiſche und ſtark Rührende. Die Anlage ſeiner Plane zeigten, daß er Empfindung von der Wirkung auf dem Theater hatte. Ich erinnere mich beſonders noch des Grafen von Eſſer, des Kromwell, und des Königs Ottokar von Böhmen." Vergl. Schütz, p. 53. — Einige hiehergehörige charakteriſtiſche Anekdoten findet man bei Brandes, Lebensgeſch. I, 161 u. II, 200.

Zu pag. 178: die es bekanntlich als einen beſondern Grundſatz rc. So namentlich bei Johann Klay, dem Pegnitzſchäfer: Gervin. III, 417.

Zu pag. 180: Figuren, ſämmtlich aus dem bekannten Roman des Herrn von Ziegler rc. Heinrich Anſelm von Ziegler und Klipphauſen, geb. 1653, geſt. 1690, ein lauſitziſcher Edelmann, gab 1688 die „Aſiatiſche Baniſe, oder blutiges doch muthiges Pegu, in hiſtoriſcher und mit dem Mantel einer Helden- und Liebesgeſchichte bedeckten Wahrheit beruhende rc." heraus: das berühmteſte, zum Sprichwort gewordene Erzeugniß jener höfiſch galanten Romanliteratur, welche ſich von Mitte des XVII. bis in den Anfang des XVIII. Jahrhunderts hinzieht und über die bei Gervin. III, 394 ſgg. das Nähere zu finden. Das Buch traf, in ſeinem Uebermaß von Schwulſt und Geſchmackloſigkeit, ſo ſehr den Ton, welchen jene Zeit hören wollte, daß es bis über die Mitte des folgenden Jahrhunderts hinaus eine Menge von Auflagen, Fortſetzungen, Nachahmungen (z. B. die Deutſche Baniſe, 1752; die Engeländiſche Baniſe, 1754 rc.: ſ. Koch's Compend. II. 254 und Jördens V, 624 ſg.), Dramatiſirungen u. ſ. w. erfuhr. Die letzte Auflage (nach Jördens a. a. O.) iſt erſt 1764 erſchienen; ja ſogar in der Gottſched'ſchen Deutſchen Schaubühne (1746 ſgg.), dieſer Muſterſammlung des gereinigten Geſchmackes, wie er meinte, findet ſich noch eine „Baniſe, Trauerſpiel von Grimm" (im vierten Theil: über Herrn von Grimm ſelbſt, einen Parteigänger Gottſched's, vgl. Gerv. IV, 49. 362), in Alexandrinern, nach dem Muſter der Franzoſen zugeſtutzt, mit ſorgfältiger Beobachtung der drei Einheiten. Vgl. über den Ziegler'ſchen Roman, außer Bouterw. X, 317 ſgg., wo auch eine Probe mitgetheilt wird, beſonders Gervin. III, 402 ſgg. — Von der dramatiſirten Baniſe, wie ſie zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts von herumziehenden Banden gegeben ward, hat Schütz, hamburgiſche Theatergeſch. p. 54 ſg. eine intereſſante Schilderung gegeben, der wir, als Nachtrag zu dem, was über die Haupt- und Staatsactionen im Obigen bereits

mitgetheilt iſt, Folgendes entlehnen: „Die zur Haupt- und Staatsaktion geformte Baniſe, von der wir reden, war ein elendes Gemächte voll Schwulſt und Plattheit, in Proſa mit Verſen durchmiſcht, in welchem Baniſe, Chaumigrem und Harlekin die Hauptfiguren des grotesken Gemähldes abgeben muſten. . . . . Die in Hamburg in dieſem Jahre (1726) gegebene Baniſe führte folgenden Titel (auf dem Anſchlagzettel): Das blutige doch muthige Pegu, oder die an dem aſiatiſchen Horizont hell aufſteigende Reichs-Sonne, in der preiswürdigen Perſon der aſiatiſchen Baniſe. Unter dieſem Titel, doch mit mancherlei Abänderungen und Zuthaten der Budenkomödienſpieler iſt Baniſe in Hamburg oft repräſentirt. Auffallend war der Abſtich hochtrabender, auf Stelzen ſchreitender Proſa und platter, tiefſinkender Reimverſe, welche dazwiſchen geſungen wurden. Wenn das ehrſame Publikum in ſothaner Baniſe eine Zeitlang durch Mord, Blitz, Donner und Hagel, Blut und Glut der Proſa erſchüttert war; auf einmal erſcholl aus dem lebendigen oder hölzernen Marionettenmäulchen ein Jammerlied, wie das aus dem Blitz Donner und Hagelroman in die Staatsaktion aufgenommene und in Hamburg zum Gaſſenliede gewordene Lied: Sollen meine grünen Jahre ꝛc. Wir entſinnen uns dieſes Lied aus dem Munde in Hamburg geſehner preiswürdiger Baniſen neuerer Zeit mehrmals gehört zu haben. —“

Ebendaſelbſt: der Titel deſſelben lautet: ſ. Plümicke, Theatergeſch. v. Berl. p. 110. Fr. Förſter's Friedr. Wilh. I. Theil I, p. 318. In Wien wurde 1707 ſogar die Geſchichte der Maria Stuart aufs Theater zu bringen verboten: Schlager a. a. O. 352.

Zu pag. 181: Die höfiſchen Spiele wurden immer plebejer. Daß dieſer gemeine, pöbelhafte Ton ſich keineswegs auf die oben beſchriebenen Wirthſchaften und Maskeraden allein beſchränkte, ſondern überhaupt das geſammte höfiſch gelehrte Spiel, die hiſtoriſch politiſche Allegorie u. ſ. w. überwucherte, beweiſen die Bruchſtücke, die uns von derartigen Stücken erhalten ſind. So erwähnt unter Andern Schütz, Hamb. Theatergeſch. p. 17 ſchon unterm Jahre 1630 einer „Irenoromachia, das iſt eine newe Tragi-comoedia von Fried und Krieg. Auctore Ernesto Stapelio,“ die im gedachten Jahre zu Hamburg von dortigen Schülern (juvenum corona) aufgeführt ward und von der Schütz ſelbſt ſagt, daß „Prügel, Zoten und Saufſcenen die Quinteſſenz bilden.“ Eine der züchtigeren Scenen theilt er mit: Irene, die Friedensgöttin, hat ſich auf die Erde herabgelaſſen, ſie trifft auf einen Bauern aus der Gegend von Hamburg (a. a. O. p. 19.):

Irene. Iſt Friede eine Name, ſo heiß ich auch.

Bauer. Wo ja, Frereck heet vſe Schulte.

Irene. Ich heiße aber und bin der Friede.

Bauer. Dat höre ick wol, ick daus: wem vſe Parner Friedrich heet, den heete wy Frereck, dat ys yo ein Mannsname. Hyr hörſtu nicht tho Huß, dat düchte my nicht, yot deyts.

Irene. Nein, meine Heimbt iſt nicht von dannen.

Bauer. Ys ſe denn von Führen, edder von Eicken, edder von Böiken?

Irene. Du biſt ein gar ungeſchickter Mann, ich gehöre hier nicht zu Haus.

Bauer. Segge ick doch dat ock; averſt wor hörſtu denn tho Huus? Du magſt wol wydt her ſyn, dyn Sprake vorredt dick.

Irene. Jn meine Heimbt kanſt du nicht kommen.

Bauer. Dat were de Düvel, ydt werndt wor vth der Werlt weſen? Js ydt vor ech jenſiet Eimsbüttel?

Irene. Ach Lieber, ich bin nicht von der Welt.

Bauer. Dat ſehe ick wol, du biſt dar midden inne. u. ſ. w.

Ueber den als Verfaſſer genannten Ernſt Stapel giebt Schütz p. 18 in der Note Auskunſt; er wurde von dem bekannten Joh. Riſt, in deſſen Kreiſe er mithin gehört, angeſungen. Auch Gervinus III, 422 thut ſeiner Erwähnung.

Jm Uebrigen wollen ſich unſre Leſer erinnern, daß auch das „Schawgedicht" von der „Widerwertigen vnd glückſeligen Liebe Cambyſes ꝛc.", aus dem ich oben Einiges mitgetheilt, ſeiner craſſen Zoten ungeachtet, „Leopoldo dem Erſten Römiſchen Keyſer" zugeeignet war!!

Zu pag. 182: auf ſeine Schultern (und an Schläge gewöhnt waren ſie). Ueberhaupt gehörten Prügel damals wie ſpäter, bis Ende des vor. Jahrh, zu den wirkſamſten Bühneneffekten. Wie verſchwenderiſch ſelbſt begabtere Dichter, Männer von Geſchmack und Bildung, damit umgingen, das wird z. B. allen Kennern drs Holberg im Gedächtniß ſein, bei dem die „Oerefigen", das Zerren in den Haaren u. dgl. m. völlig zum dichteriſchen Apparat gehört. Wie nun mag es erſt in der gemeinen, der Hanswurſtkomödie zugegangen ſein! Als Folge davon bildete ſich denn auch (wie Blümner in ſeiner Geſch. d. Theat. in Leipzig p. 100 erzählt) ein völliger Tarif, wonach dem Schauſpieler die Schläge, die er im Stück von Amtswegen zu erdulden hatte, baar vergütet wurden: Stück für Stück ein Gulden, und davon war, wie Blümner hinzuſetzt, ſelbſt die berühmte Ohrfeige im Cid nicht ausgenommen. — Natürlich mußten es ſchon einigermaßen wohlhabende und demgemäß auch anſtändige Truppen ſein, welche dieſen Tarif bei ſich einführten; bei der Mehrzahl war gewiß „Prügel und kein Gulden" die Norm.

Ebendaſelbſt: zur bloßen Hanswurſtkomödie. Ueber den Zuſammenhang dieſer Komödie mit der Haupt- und Staatsaktion und wie dieſelbe ſich aus der letztern allmälig ſelbſtändig herausgezogen hat, dürften ſowohl im Text der Vorl. ſelbſt, wie auch in der früheren Note über die Haupt- und Staatsaktionen die nöthigen Andeutungen gegeben ſein: weshalb wir uns hier darauf beſchränken, auf die Titelſammlung, ſowie auf das Bruchſtück einer derartigen Komödie ſelbſt zu verweiſen, welches beides Schlager, p. 283—285, auch p. 364 ſgg. mittheilt. Die Titel betreffend, ſo ſind dieſelben „dem Zettelkatalog der werthvollen, über 13,000 Theaterſtücke in ſich faſſenden Caſtelli'ſchen Sammlung" (in Wien) entnommen: a. a. O. 281. Anm. Daß Schlager Hanswurſtkomödie und Action dabei nicht immer ganz auseinander gehalten (was freilich auch in vielen Fällen kaum möglich), wurde ſchon oben erinnert; man wird daher wohl thun, Einiges, was bei Schlager im Verzeichniß der Actionen vorkommt, vielmehr in den Katalog der Komödien zu verſetzen, wie z. B.:

Der betrogene Ehemann oder Hanns Wurſcht der ſeltſam vnd Lächerliche Jungfraun Zwinger, Einfältige Schildwacht, Alla modiſcher Jäger, Beängſtigte

Liebhaber, Brallende Duellandt, durchgetriebener Kupler vnd großmütiger Erretter ſeines Herrn. Viennae 3. Auguſti MDCCXXIV.

Der großmütige Ueberwinder ſeiner ſelbſt mit Hanns Wurſcht den übel belonten Liebhaber vieller Weibsbilder oder Hanns Wurſcht der Meiſter: böſe Weiber gut zu machen. Mehres wird die Action ſelbſt den geneigten Leſer Vorſtellen. In Wien 7. Auguſt 1724.

Sieg der Unſchult über Haß und Verreterey, oder Scepter und Kron hat Tugend zum Lohn, mit Hans Wurſcht, dem Doctor in der Einbildung Undt Seltſamen Complimentario. Im JAHR 1724.

Zu den auffälligſten und zugleich bezeichnendſten Titeln gehören ferner:

Des Hannswurſt und Bernardons erſchröckliche Weiber- und Buben-Bataille, oder die zum Weinen lachende blutige Mordttragödie.

Hannswurſt und Bernardon, die zwey heldenmütigen Söhne des großen Ritters Saerapans und tapfern Befreyer der Königin Leonorella auf der Inſel Lilliput.

Hannswurſt der Teufel und Bernardon der Engel.

Hannswurſt der glückliche Beſitzer der bezauberten Medaille oder Bernardon der Geiſt Ribiſſel auf der Inſul Cellery und Colleraby und die galanten Poſtknechte.

Hannswurſt der ſich in dem Labyrinthe verirrende Icarus.

Hannswurſt, der chineſiſche Oedipus ꝛc. ꝛc.

Im Ganzen werden bei Schlager gegen funfzig Stücke namhaft gemacht, ſämmtlich aus der ſpäteren, der Prehauſer-Kurz'ſchen Zeit (1720—1780: vgl. unten); er ſelbſt jedoch ſetzt hinzu, es ſei dies „vielleicht kaum der funfzigſte Theil der übrigen in Wien componirten Hanswurſtſtücke" (281 Note).

Nun eine Probe von den Stücken ſelbſt (a. a. O. 364—370).

Der Großmüthige Vberwinder Seiner ſelbſt mit Hannswurſt den Vbl Belohnten Liebhaber Viller weibs Bilder, oder Hannswurſt, der Meiſter, Böſe weiber gutt zu machen (ꝛc.: ſ. oben).

Actores.

Cosroës König der Longobarden.
Bellandra Prinzeſſin von Benevent. Verlobte des Cosroës.
Ismene Prinzeſſin von Spoletto.
Julia ein gräffl. Fräulein verliebt in Aleandro.
Varbanes Königl. Cron-Printz verliebt in Ismene.
Aleandro, Cosroës Vertrauter, heiml. in Bellandra verliebt.
Hannswurſt, des Königs luſtiger Diener.
Brunette, ein altes Kammermädl bey Bellandra.
Weiber ſo viel man haben kann.
Riegl ein Nachbar des Hannswurſt.
Leibwache des Cosroës, (ſie geht halb lang, kurzes Seitengewehr.)

Ausführung.

Ein ſchöner Luſtorth in Proſpect ein Berg, welcher ſich öffnet und eine herrliche Taffel zeigt.

Ein anderer Luſtwald.

Ein garttn mit Fontainen und grottn.

Zimmer der Jsmene.
Ein Gefängnuß.
Ein Königl. ſchloß Platz.
Ein wüſte einöde in Proſpect ein Berg, alwo ein Finſteres gefängniß.
Königl. Zimmer.
Ein ſchwartz auspallirtes Zimmer nebſt ein Plock und ein Beul, welches ſich hernach in köſtliches Zimmer verwandelt.

*

Das Stück eröffnet ſich mit einem feſtlichen Aufzug des Cosroës und ſeines Hofſtaates, Hannswurſt nicht zu vergeſſen:

Alle: lang lebe der Vnüberwindlichſte König Cosroës!

Barbani Groſſer König ſey Beglückt
So, daß alles haubt Vergnügen
ſich nach Deinem Wunsche fügen.
und zu Deinem Fuß gebückt
Ewig müſſe Zinsbahr liegen.

Cosroës. Nachdem uns Euere treue Bekannt, nehm wir auch Euer Wunsch gnädig an, und wünſch ingleich Euer Zufriedenheit. — wie aber ihr ſchönſte Bellandra, wie genehm haltet ihr unſer Herze?

Bellandra. Als das Koſtbahrſte der welt, welch nichtes gleich Kam und Zweifflet nie gar, daß die rein Kerze Ewiger treue in dieſer Bruſt dauer Beſtändig Brennen werde.

Cosroës } in den Herze
Bella. } müß Kerze
Reinere Treu auf Ewig ſtehn.

Cosroës. Denn es ſolle dieſe Sonn

Bella. wo in liebe liecht gewonn

Beede. nimmer mehr zurücke gehn.

Hanns W. Der teuffl! hört einmahl auff, ihr macht mir daß Maul ſo wäßrig, daß ich faſt das zeuch ausſpein kann.

Cosroës. weiſt den auch was lieb ſeyn.

H. W. Et quoidem in forma. ſolt ich ein Venus Kind ſein, Vnweith von Mars gebohren, und ſollt nicht wiße was lieb ſeyn, daß wäre mir in gantz Salzburgerland ein Spott.

Cosroës. ſage dan, was iſt den die liebe.

H. W. wir Bauern können es zwar nicht Beſchreiben, aber wenn wir ein Menſch auf dem Heuboden bekomen ſo erzehlen wir es Hiſtorie weiß, daß ſie in 3 Viertl Jahr ein lebendiges Exempl Bekombt ꝛc. ꝛc.

Sie gehen darauf zu Tafel; Hanswurſt wird angewieſen, durch beliebige improviſirte Späße die Scene zu beleben. Nicht lange, ſo iſt er betrunken, bittet „den König, er wolle ihm den Kopf halten, denn er müßte ſPeien," hat, während die Andern abgehn, „ſeine Lazzi mit hin und her wakeln und Brechn. fallet endlich zur Erde ſagend er müſſe ſterben, ſchlaffet ein."

Nun kommt Riepl, ſein Nachbar, dazu, „ſagt: Er habe ein Brieff bekom, welcher an den H. W. gehörig, Bey hoff hab er ihn ſchon durch alle Mauslöcher geſucht, aber er könn ihn nirgend antreffen, er wolle morgen wieder

Kommen, um ihm den brieff zu gebn, dan es möcht doch von groß ſach und wichtigkeit etwas darin ſtehen. er ſiehet H. W. auf der Erde und verwundert ſich, gehet endlich hin, ihme zu erwecken und H. W. laſſt ein Furz gehn, und hernach ein Kreppſer. Riepl hat ſeine Lazzi darauf nach beliebn und erweckt ihn abermal. H. W. redet im ſchlaff von Menſchern und dergleichen Poſſn nach beliebn, und ſagt ſie ſolln ihm gehn laſſen. endlich nach etwelcher Foperei ermuntert er ſich, fragt den Riepl wie er daherkom und was er wolle. Riepl giebt ihm den Brief und H. W. leſet ihn nach etwelcher Foperei folgenden Innhalts: Die Kredl, urſchl, brutſchl, wäberl, Fräntzl, Catherl, Sabinl, Paulinl, Zuſel und Sopherl und noch mehr, entbiethn dir ſchelm, galgen, Rad, ſchwerd, Feuer und ſtrick, weil du auf eine ſo ſchelmiſche weis allen die Ehe-verſprochn, auch einer jedn von dein wurſtliſch diebes Geſchlecht ein Erb hinterlaſſen, wir ehrmanen dich das erſt und letztemal Kom zurück, und heurathe eine nach der andern, oder wir wolln mit trumel und Peiffn, mit Spieß und ſtang auf bäſen und Ofengäbeln gefahrner komen, und dich alſo zerſezen und zerkrazen, daß kein Härl Haar an dein Kopf und Barth, kein Äderl an dein Leib ſoll bleibn. Du wirſt doch Verſtand habn, wirſt alſo dich nicht lang bedenken, ſondern dein Rückweg nehmen, damit du aber ſiehſt, wie lieb wir dich haben, wirſt bei dem Riepl ein ſchwarz Pock finden, welcher dir das Reisgeld erſparrt und Knie und die Füße wahrt. gegeben und Verfertigt in Salzburg von all dein Menſcher."

ꝛc. ꝛc.

*

Ueber die ſpeciellen Obliegenheiten des Hanswurſt vgl. Plümicke p. 174, angeblich nach dem eigenhändigen Aufſatz eines ehemaligen Acteurs dieſes Ranges. — Berühmte Hanswurſtſpieler waren, außer dem Veltheim'ſchen Stranitzky, von dem weiter unten noch beſonders die Rede ſein wird, namentlich Prehauſer, von Stranitzky ſelbſt im Jahre 1727 dem Wiener Publikum als ſein Nachfolger vorgeſtellt: Schlager, 289. — Ungefähr gleichzeitig mit dieſen war Denner der Sohn (ſeit 1710: Chronol. d. deutſch. Th. p. 39; Blümner, Geſch. d. Th. in Leipzig, p 65), beſonders in Mittel- und Norddeutſchland. Sodann Herr von Kurz, genannt Bernardon, der wiederum Prehauſer's Nachfolger war, ſich aber auch außerhalb Oeſtreich, am Rhein und in Süddeutſchland, vielfach umhertrieb, nebſt ſeiner Frau. Über Beide hat F. L. W. Meyer in ſeinem Leben Schröder's, im erſten Band, beſonders p. 139 fgg. 172—175, die intereſſanteſten Notizen aufbewahrt: denn Schröder ſelbſt war (Frühjahr 1767, in Mainz) noch bei Kurz engagirt, und zwar als Grotesktänzer. Daß die Hanswurſtkomödie auch damals, in der Mitte des Jahrhunderts, noch nicht ſeiner geworden, als zu Stranitzky's und Prehauſer's Zeiten, beweiſt, was Meyer, ohne Zweifel aus Schröder's mündlicher Mittheilung, davon erzählt, p. 173: „Aus ſeinem (Kurz') Munde hat Schröder nie eine Zote gehört, aber Andern verbot er ſie nicht. Köppe zum Beiſpiel, der ſeinem Herrn, dem Doctor Fauſt, die Laterne vortrug, hielt ſie vor den Hintern, und gab zur Urſache: „Damit ich das Licht gleich wieder anblaſen kann, wenn's der Wind ausweht." Ein andermal äußerte Schröder ſein Mißfallen an einer in Kurzen's Abweſenheit gegebenen Poſſe, wo der Liebhaber den mit Leder bekleideten, ſonſt nicht vorzuweiſenden Theil zur Zielſcheibe großer Waſſerſpritzen darbieten mußte. „Mordio Sakkerment!" rief Kurz, „ſo müſſen ſie's ſchlecht gebn habn. In Wienn iſt das

Digitized by Google

Stuckerl über zwanzichmal hintereinand aufg'führt." Sein Repertoire in Wien ſ. bei Schlager, 283. Er ſtarb zu 1784 Wien: der letzte eigentliche Hanswurſt der deutſchen Bühne. Vgl. die Chron. d. deutſch. Th., in unzähligen Stellen. —

Für Norddeutſchland im Beſondern war dies Schuch der Vater (ſt. 1763), deſſen Vorſtellungen ſelbſt ein Leſſing ſelten verabſäumte: Brandes' Lebensgeſch. II, 49 fgg; vgl. Plümicke 240 fgg. Auch ſeine Frau (ſie war, wie Schuch ſelbſt, aus dem Oeſterreichiſchen gebürtig, das hier alſo an den Norden gleichſam zurückerſtattete, was es von der Veltheim'ſchen Bande in Stranitzky erhalten) wird als Colombine gerühmt: Plüm. a. a. O. — Als ſchlechte Hanswurſte dagegen machten ſich einen Namen Berger, Mende, Brettinger, Lembcke: Brandes a. a. O. ſowie die Chronologie, im Namensregiſter.

Zu pag. 183: Geſellſchaften ohne Zweifel von ſehr vagabondirendem, ſehr abenteuerlichem Charakter. Es würde gegen die Abſicht dieſes Buches ſein, die Geſchichte dieſer einzelnen Truppen hier ausführlich zu berichten; wem an dieſen Dingen gelegen iſt, der findet in den vielfach citirten Werken von Schmid, Schütz, Plümicke ꝛc. ein überreiches Material. Wichtiger ſcheint es uns, hier einen kurzen Stammbaum der älteſten Theaterprincipale, aus demjenigen Zeitabſchnitt, wo die gewöhnlichen Theaterchroniken Einen meiſtentheils im Stiche laſſen, anzuſchließen, nebſt beigefügten (wenn auch keineswegs erſchöpfenden) Notizen, wo Näheres über ſie zu erfahren ſteht. Von den allerfrüheſten, bis 1600, iſt bereits früher die Rede geweſen. Es folgen dann:

um 1600: Hans von Stockfiſch, am Brandenburgiſchen Hofe: Plüm. p. 33.
1630: Carl Paul, in Berlin: ebendaſ. p. 49.
1654: Johan Faſteyr von Kaſſl, in Wien: Schlager, 254.
1658: Enkher von Dresden, in Wien: ebendaſ. 252.
1659: Joſep Jori, in Wien: ebendaſ. 252, 253.
1660: Caſpar von Zimmern (mit Studenten) in Berlin: Plüm. 49.
1663: Inſprucker Bande, in Wien: Schlager, 253.
1665: Jacob Kühlmann (mit „Sächſiſchen Komödianten?") in Wien: ebendaſ. 254.
1666: Ad. Andr. Pandtzen, in Hamburg: Schütz p. 33.
1671: Peter Hüttler, in Wien: Schlager, 255.
1673: Andreas Elenſon, in Wien: ebendaſ. 256.
1685: Peter Hilferding aus Salzburg, zu Wien: ebendaſ. 245.
1690: Joh. Veltheim, in Norddeutſchland, beſonders Leipzig, Berlin, Hamburg ꝛc.: Plüm. 61. Blümner, 21. Schütz, 24.
1690: Sebaſtian di Scio, gleichfalls in Berlin: Plüm. 60.
1692: J. K. Samenhofer, in Wien: Schlager 257.
1694: Maria Chriſt. Elenſon, in Wien: ebendaſ. 258.
1697: Katharina Veltin, in Wien: a. a. O.
1702: Balthaſ. Brumbach, in Wien: ebendaſ. 259.
1703: Gabriel Möller, in Berlin (mit „Sachſen-Weymareſcher Hoftruppe"): Plüm. 76.

um 1706: Maria Monica Stränitzky (?), Maria Hilſſordinger (?), Maria Naffzerin, Joſeph Stränitzky, Joh. Hilſſerding, Anna Maria Naffzerin (?), } ſämmtlich in Wien: Schlager, 262.

1707: Würtembergiſche Hoffkomödianten, in Wien: ebendaſ. 263.

1709: Jar. Hirſchnuck, in Wien: ebendaſ. 264.

1710: Jar. Hoffbauer und Johann Sinner, in Wien: ebendaſ. 266.

Von 1710 an ſind die Chronologien ꝛc. ziemlich vollſtändig: weshalb wir das Verzeichniß hier abbrechen. — Eine erſchöpfende actenmäßige Ueberſicht aller in Wien aufgetretenen Theaterunternehmer, Marionettenſpielrr, Seiltänzer u. dgl. m. von 1667—1736 ſ. bei Schlager 359—364.

Ebendaſelbſt: Johann Veltheim. Die vorzüglichſten Nachweiſe zur Geſchichte dieſes Mannes bei Plümicke, Schütz ꝛc. ſind ſchon in vorſtehendem Vrrzeichniß mitgetheilt worden; vgl. außerdem Gervin. III, 473 fgg. Sein Geburtsort war, wie im Text angrgeben, Leipzig; nach ſeinem Tode, deſſen Jahr nicht bekannt iſt, übernahm ſeine Wittwe die Principalſchaft (vgl. die treffende Bemrrkung von Gervin. III, 474), woraus ſich dann die Dennrr-Spiegelbergiſche, aus dieſer die Neuberiſche Geſellſchaft entwickelte. Seine (oder auch nur die von ihm geſpielte?) Urbrrſetzung des Molière erſchien 1694 unter drm Titel: Histeio Gallicus Comico Satyricus sine exemplo oder die überaus anmuthigen und luſtigrn Comödien des fürtrefflichen und unvergleichlichen Königlich Franzöſiſchen Comödiantens Herrn von Molière ꝛc., in drei Theilen: Gottſch. Nöth. Vorr. I, 257. Bouterw. X, 330.

Zu pag. 184: ſtattliches Koſtüm. Im Allgemeinen zwar, was wir heutzutage Koſtüm nennen, die charakteriſtiſche, den darzuſtellenden Rollen angemeſſene Theaterkleidung, exiſtirte damals gar nicht: wie das auch im Verlauf der Vorleſung genauer zur Sprache gebracht wird. Wenn daher der Prinripal Petrr Hütller in Wien ſchon im J. 1671 ausdrücklich „romaniſche Kleyder" verſpricht, (Schlager, 255) ſo iſt das entweder eine Ausnahme oder aber es ſind damit überhaupt nur Kleider nach wälſchem, ſpaniſchem, franzöſiſchem Schnitt, alſo galante, ſtattliche Kleider gemeint. Ueberhaupt hat ſich die Wahrheit des Koſtüms erſt außerordentlich ſpät entwickelt; nach den Bildern im (Reichardt'ſchen) Theat. Kal. v. 1781 zu urtheilen, wurde die Lady Macbeth dazumal noch in London ſelbſt im Reifrock geſpielt. Von Garrik iſt es bekannt, daß er den Hamlet im ſchwarzſammtnen Treſſenkleide ſpielte; ebenſo, wie die erwähnten Kupfer beweiſen, den Marbeth. Daſſelbe war in Frankreich der Fall, wo das erſte Bauerkoſtüm erſt 1756 auf der Bühne geſehen ward — zu größter Senſation des Publikums! Vollſtändig durchgeführt wurde die begonnene Reformation in Frankreich erſt durch Talma, in Deutſchland durch den Grafen Brühl in Berlin: wovon ſpäter. Vgl. den recht überſichtlichen, unterrichtenden Artikel von L. Schneider im Blum'ſchen Theaterlex. I, 234—238.

Ebendaſelbſt: denn es wird verſichert, daß, wo ſie ſich einer Stadt nähert ꝛc. S. Flögel, Geſch. d. kom. Lit. IV, 319. — Nach Plümicke

jedoch, p. 65, war dieſer feierliche Empfang dazumal eine allgemein übliche Sitte und widerfuhr als ſolche auch andern, viel geringfügigeren Banden.

Zu pag. 185: Joſ. Ant. Stranitzky. Ueber Stranitzky's Lebensgeſch. und theatraliſches Wirken vgl., außer Nicolai's Reiſe IV, 566 fgg. und Flögel, Geſch. d. Groteſk. p. 123, ganz beſonders das Schlager'ſche Buch, wo p. 263—291 eine Menge der intereſſanteſten und für die Theatergeſchichte ſelbſt wichtigſten Notizen über ihn zuſammengeſtellt ſind. — Er war, zwiſchen 1670—80, zu Schweidnitz geboren, verließ um 1706 die Veltheim'ſche Bande und ſiedelte nach Wien über, wo er, nach einigen vorläufigen Unternehmungen, plötzlich 1712 als fortwährender Pächter des Stadttheaters am Kärntnerthor auftritt. Er ſtarb 1727, nachdem er, trotz der hohen, auf 4—5000 Gulden jährlich zu berechnenden Abgaben, die damals ſchon auf derlei Theaterunternehmungen laſteten, nichts deſtoweniger ein anſehnliches Vermögen geſammelt hatte. — Auch Stranitzky iſt als Schriftſteller aufgetreten, in der Olla „potrida des durchtriebenen Fuchsmundi" (1722) und „Luſtige Reiſebeſchreibung aus Salzburg in verſchiedene Länder": Beides Werke, welche (Gervin. III, 475) „den Wiener Stil und Witz des Abraham a Sta. Clara würdig fortſetzten."

Ebendaſelbſt: ſeine Schauſpieler bezog er meiſtens aus Wolfenbüttel. S. das Actenſtück vom 22. März 1714 bei Schlager, p. 269.

Ebendaſelbſt: ein Herr von Quoten. Vgl. Löwen's Schr. IV, 19, ſowie des Verf. Aufſatz über Ludwig Holberg, im Lit. hiſt. Taſchenb. II, 348 fg. Außer dem Ulyſſes von Ithacia, der ausdrücklich gegen Quoten gerichtet iſt, hat Holberg ihn auch verſchiedene Male in Perſon aufs Theater geführt, z. B. in Hexeri eller blind Alarm; vgl. a. a. O. p. 374.

Zu pag. 186: eine andere, die Spiegelbergiſche Truppe ꝛc. Siehe Chronologie d. deutſch. Theaters, p. 40.

Zu pag. 187: Von der Truppe eines gewiſſen Haßkarl. Löwen a. a. O. p. 20; vgl. Chronol. 53.

Ebendaſelbſt: Eine andere ergötzliche Schilderung dieſer Banden. Siehe in Krünitz' Encyklop. Bd. 141, p. 178 fgg.

Zu pag. 188: ein gewiſſer Reibehand. Die ausführlichſte Notiz über ihn hat Schütz, p. 83 fgg. gegeben. — Urſprünglich ein Schneider, verband er ſich Anfangs mit einem gewiſſen Lorenz zu einem Puppentheater. Bald indeſſen (ſeit 1734) ſtand er an der Spitze lebendiger Acteurs; 1752 kam er, mit einem preußiſchen Privilegium und einem zahlreichen Perſonal, nach Hamburg, von welchem Aufenthalt Schütz einige charakteriſtiſche Theaterzettel u. dgl. aufbewahrt hat, z. B. „Mit Bewilligung u. ſ. w. wird aufgeführt ein ganz beſonders Schauſpiel betitult: L'amour masson, die Liebe ein Freimäurer oder das von ungefähr gern entdeckt ſeyn wollende Geheimniß der Freimäurer durch Iſabella, einer wegen dem weiblichen Geſchlecht angebohrnen Kurioſität in Angſt und

Digitized by Google

Schrecken gebrachten weiblichen Freimäurerin, imgleichen der beſtrafte närriſche Ehrgeiz des von hochmüthigen Einbildungen eingenommenen, aus der Lehre entlaufenen, ſich ſelbſt erhöhten Schuſterjungens und deswegen mit Recht zum Narren gehaltenen Baron von Windſak. Den Beſchluß machte ein Tanz und Molières luſtige Nachkomödie: le mari confondu, der verwirrte Ehemann. Aus der bekannten alten geiſtlichen Faree, der verlohrne Sohn, machte er eine extramoraliſche Hauptaktion mit dem Beifügen: der von allen vier Elementen verfolgte Erzverſchwender mit Arlequin, einem luſtigrn Reiſegefährtrn ſeines ruchloſen Herrn. Dies extramoraliſche Stück ward mit viel Prunk gegeben. Früchte, die der Verlohrne eſſrn wollte, verwandelten ſich in Todtenköpfe, Waſſer, das ihm zu trinken lüſtete, in Feuer. Felſen wurden vom Blitze zerſchmrttert und repräſentirten — einen Galgen, an welchem ein armer Sünder hieng, welcher ſtückweiſe herunterfiel, ſich wieder zuſammenſetzend aufſtand, und den verlohrnen Sohn verfolgte. Dann ſah man dieſen in Geſellſchaft lebendiger und grunzender Säue beim Trebernſchmauß. Die Verzweiflung brachte dem vrrlohrnen Sohn Strick und Dolch, die Vorſehung des Himmels aber hielt ihn ab, er bekehrte ſich und ward, zur Beförderung der Extramoralität des Stückes, vom Vater begnadigt."

Ebendaſelbſt: Mit Reibehand wrtteiferte Kunigrr. Auch über dieſen bietet Schütz p. 86 fgg. die vollſtändigſte Notiz. Er war in Leipzig geboren, zog Anfangs als Equilibriſt, Taſchenſpieler ꝛc. umher, dirigirte dann ein Marionetten-, endlich (ſeit 1752) ein wirkliches Theater, dem er den ſtolzklingenden Namen einer „in beweglichrn großen Maſchinen und lebendigen Perſonen beſtehenden privilegirten Hochfürſtl. Brandenbg. Beireutiſchen und Brandenburgiſchen Kunigeriſchen Schaubühne" beilegte und — beilegen durfte. — Von ein paar andern, durch ihre Verwerflichkeit gleichfalls berühmt gewordenen Prinripalen, Joh. Gottl. Förſter (ſeit 1725: wir haben ſeiner ſchon oben bei den Haupt- und Staatsactionen Erwähnung gethan), und aus ſpäterer Zeit (1770) Ilgnrr, welche beide dem Reibehand und Kuniger würdig zur Seite ſtehen, ſ. Schütz, p. 53 und 92 fgg. ſowie den Theat. Kal. v. 1783, p. 53 fgg.

Ebendaſelbſt: Es iſt dies der ſogenannte Komödienſtreit. Vgl. Schütz, 26 fgg. Plüm. p. 62. Flögel, Grotesk. 146. Chronol. p. 33, ſowie in größter Ausführlichkeit in Stäudlin's Geſch. d. Vorſtellungen v. d. Sittlichkeit des Theaters. Göttg. 1823. — Der Erſte, der aus kirchlich moraliſchem Standpunkt gegen das Theater auftrat, war Anton Reiſer, Prediger an der St. Jakobskirche zu Hamburg, in ſeiner 1681 erſchienenen „Theatromania oder die Werke der Finſterniß in den öffentlichen Schauſpielen von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidniſchen Scribenten verdammt." Dieſe Schrift gab das Signal zu einem lebhaften Federkriege, in welchem das Für und Wider des Theaters (Erſteres beſonders in der Dramatologia antiqua-hodierna von Elmenhorſt, gleichfalls Prediger zu Hamburg) vielfach beleuchtet und erwogen ward, ja in dem man ſogar das Gutachten zweier Univerſitäten, Wittenberg und Roſtock, einholte. Doch waren dies Alles bis dahin nur Theorieen. Dagegen als (um 1690) die Geiſtlichkeit in Hamburg, Leipzig, Berlin, Magdeburg und ſonſt ſowohl Veltheim ſelbſt, als den Mitgliedern ſeiner Truppe den Genuß des

Abendmahls zu verweigern anfing, ſo wurde die Sache ernſthaft genug, um auch außerhalb der gelehrten und geiſtlichen Kreiſe überall ein großes — und dem Anſehn der Schauſpieler höchſt nachtheiliges Aufſehen zu machen. Einzelne Regenten zwar, wie Kurfürſt Friedrich III. (nachheriger König Friedr. I.), ſowie auch ſpäterhin ſein Nachfolger Friedr. Wilh. I. (in einem Erlaß an die theologiſche Facultät zu Halle, ſ. Förſter I, 308) ſuchten die Geiſtlichkeit in ihre Schranken zurückzuführen und die Unbeſcholtenheit der Schauſpieler wiederherzuſtellen. Allein weder ſie, noch die in drei Auflagen erſchienene Schutzſchriſt der Frau Veltheim vermochte hier durchzudringen: bis endlich die zunehmende allgemeine Aufklärung des 18. Jahrh. auch dieſe Nebel der Bornirtheit und des theologiſchen Fanatismus verſcheuchte.

Zu pag. 189: an Marionetten- und Puppenſpieler überlaſſen. Eine ſehr fleißige Geſchichte dieſes ſonſt völlig vernachläſſigten Zweiges, wenigſtens ſoweit ſich derſelbe in Hamburg entwickelte, hat Schütz a. a. O. p. 93—126 gegeben. Für Wien iſt auch hier, wie überall, das Schlager'ſche Buch zu vergleichen.

Zu pag. 190: Die Sage vom Fauſt. S. die kleine vor Kurzem erſchienene, höchſt ſchätzenswerthe Schrift von Karl Simrock: Doctor Johannes Fauſt, Puppenſpiel in Vier Aufzügen, wo der Fauſt der Marionettenſpieler, wie ſie ihn noch bis auf die jüngſte Zeit dargeſtellt haben, Theils wörtlich, Theils in annähernder freier Ergänzung und Nachbildung gegeben iſt. Vgl. beſonders auch das Vorwort p. VI fg. ſowie den Anhang, p. 107—118. Ein „Puppenſpiel von Dr. Fauſt", 1733 in Hamburg gegeben, „ein Muſter von Unſinn und Abenteuerlichkeit, in welchem der Doctor unter Anderm in der Höllenqual von ſchwarzen Geiſtern mit glühenden Zangen gezwickt und gepeinigt, Hanswurſt aber, ſein Bedienter, wegen allzugroßer Verirrung von unterirdiſchen Geiſtern in die Luft geführt und lebendig in Stücke geriſſen wird ꝛc." erwähnt (wie es ſcheint, nach vorliegenden Theaterzetteln) Schütz p. 62.

Sechſte Vorleſung.

Wiedererwachen des deutſchen Lebens zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. — Reaction gegen das Lohenſtein'ſche Drama: Chriſt. Weiſe. — Gottſched. Seine Bedeutung und Stellung für die Literatur im Allgemeinen. Verhältniß zum Theater: die Neuberin. — Erſtes regelmäßiges Trauerſpiel: Regulus von Pradon. — Gottſched's Cato; ſeine und ſeiner Freunde theatraliſche Thätigkeit. — Zuſtand des deutſchen Luſtſpiels: improviſirte Komödie. Holberg. Feierliche Verbrennung des Harlekin durch Gottſched. — Die Oper; ihre Ausdehnung und Verfall. Gottſched's Oppoſition: Erneuerung des Schäferſpiels. Gottſched's Sammlungen zur Theatergeſchichte. — Ausſichten in die Zukunft.

Es war ein mühſeliger und unerfreulicher Gang, dieſer Gang durch die Geſchichte des deutſchen Theaters von Ende des ſechzehnten bis in das erſte Drittel des achtzehnten Jahrhunderts, auf welchem Sie mich in meinem neulichen Vortrage begleitet haben. Dem leeren Formalismus, der geſpreizten Vornehmheit, der Lüge und Unwahrheit auf der einen, ſahen wir auf der andern Seite eine nicht minder verderbliche Formloſigkeit, ein brutales Sich gehen laſſen, eine abſichtliche, ſich in ſich ſelbſt wohl fühlende Roheit gegenüber ſtehen. Sogar wir mußten ſehen, wie dieſe Roheit endlich über alles Andere den Sieg behielt und wie ſchließlich unſre ganze Bühne ſich darin auflöſte: dergeſtalt, daß am Schluß des bezeichneten Abſchnittes ſelbſt die Elemente einer neuen, beſſeren Geſtaltung, ſelbſt die Grundlage einer künftigen Erhebung verloren gegangen zu ſein ſchienen.

Und doch ſind wir damit bereits in jene Epoche eingetreten, wo der deutſche Geiſt, nach der langen, ſchmählichen Dienſtbarkeit dieſer letzten Jahrhunderte, endlich ſich ſelbſt wiedergefunden hatte, und wo ſchon auch die Literatur anfing, in neuen, friſchen Productionen, dieſes Wiedererwachen des deutſchen Lebens nachbildend zu begleiten. Schon war gegen die verdumpfte Buchſtabenweisheit unſrer Orthodoxen die Oppoſition der Pietiſten, eines Spener, Franke, Arnold ꝛc. eingetreten: eine Oppoſition, welche, indem ſie die Religion aus den Banden der Dogmatik, aus dem Joch der Bekenntnißformeln und Polizeiinſtructionen zu retten und in ihre heimathliche Welt, die Innerlichkeit, das bewegte, lebendig ergriffene Gemüth, gleichſam zurückzuleiten ſuchte, für die geſammte Entwicklung unſers Lebens in Wiſſenſchaft, Literatur und Kunſt von unberechenbarer Wirkung geworden iſt und die wir uns daher auch hüten müſſen mit jenem Mißtrauen und jener eigenthümlichen Apprehenſion zu betrachten, welche uns heutzutage (und heut allerdings mit gutem Grunde) bei dem Namen der Pietiſten zu ergreifen pflegt. Schon ferner hatte Thomaſius, von verſchiedener Grundlage aus, mit verſchiedenen Waffen, dennoch auf daſſelbe Ziel, die Zerſtörung des blinden Auctoritätglaubens und die Erneuerung des Lebens durch wahre, ächte Sittlichkeit, hinarbeitend — ſchon hatte Thomaſius den gelehrten Pedanten nnd Heuchlern gleichfalls den Handſchuh hingeworfen und, die gelehrten Fachgerüſte zertrümmernd, wie Jene die theologiſchen, mit energiſcher Stimme die Wiſſenſchaft für diejenigen zurückgefordert, denen ſie urſprünglich gehört und denen ſie unter allen Umſtänden zu Gute kommen ſoll: dem Volke. Schon endlich in der Poeſie ſelbſt war Günther aufgetreten: Günther, der Dichter der Jugend, der Leidenſchaft, der unmittelbaren Empfindung, ein glänzender Vorläufer, in ſeiner wildausſchweifenden, kometenhaften Bahn, jenes prächtigen Geſtirnes, jenes Tages voll Leben und Heiterkeit und Klarheit, der unſrer Literatur ſpäterhin in Goethe aufgehen ſollte, als dem Dichter der vollendeten, der ſchönen Subjectivität, wie Günther der Dichter der Subjectivität ſchlechthin.

Wir haben geſehen, wie das Theater die bisherigen Zuſtände des deutſchen Lebens jedesmal getreulich wiedergeſpiegelt und begleitet hat

und wie kein Weg zu dornig, ſogar kein Sturz zu jählings, keine Erniedrigung zu tief war, die Muſe des Schauſpiels hat ſie getheilt. Wie hätte ſie denn Anſtand nehmen mögen, jetzt auch den Aufſchwung zu theilen? Die gemeinſame Ketten, gemeinſame Schmach getragen, wie hätte ſie nicht auch Theil genommen an dem Erwachen, der Erhebung, dem Siege der Nation?!

Aber freilich, um dies zu können, mußte die Bühne ſelbſt erſt eine neue Form gewinnen, einen neuen Leib anziehen; verunſtaltet und beſchmutzt, wie ſie war, in dieſem Zuſtande von Verwilderung und Auflöſung, in welchem wir ſie zuletzt erblickt, wäre ſie unfähig geweſen, einen Spiegel abzugeben für dieſe neuen Entwicklungen, die ſich unter uns geſtalteten. Es bedurfte hier einer neuen formalen Schule, um die verwilderte Kunſt zu Geſetz und Ordnung, Zucht und Sitte zurückzugewöhnen, eines ſtrengen Gärtners gleichſam, der mit vorſichtig pedantiſcher Scheere die überwuchernden Sprößlinge vom Baume der Kunſt entfernte, die verwilderten Zweige feſtband, den allzudichten Wipfel ſtutzte und beſchnitt. Dieſe Schule that ſich auf: es war die Schule der Franzoſen; dieſer Gärtner fand ſich: es war Gottſched.

Allein bevor wir zu Gottſched und der durch ihn bewirkten Reform der deutſchen Bühne des Näheren übergehen, laſſen Sie mich mit einigen Worten noch eines Mannes gedenken, der in vieler Hinſicht als Gottſched's Vorläufer erſcheint, ſo wenig der Letztere ſelbſt mit dieſer Zuſammenſtellung auch einverſtanden geweſen ſein möchte, ja ſo verächtlich er auch in Wahrheit von ihm zu ſprechen, ſo heftig er gegen ihn und ſeine Beſtrebungen anzukämpfen pflegte. Ich meine den ſchon früher erwähnten Schulmeiſter von Zittau, Chriſtian Weiſe, für den, obſchon er der Zeit nach um einige Decennien ehe fällt (in die letzten Jahre des ſiebzehnten Jahrhunderts) mir dennoch, aus dem angedeuteten Grunde, erſt hier die rechte Stelle zu ſein ſchien.

Schon bei jener früheren gelegentlichen Erwähnung habe ich der ausgebreiteten literariſchen Thätigkeit dieſes Mannes, als Grammatiker, Rhetor, Statiſtiker, Hiſtoriker, Romanſchreiber, Komödiendichter u. ſ. w. gedacht; er gehört zu jenen polyhiſtoriſchen Genies, jener Gruppe von Vielwiſſern und Vielſchreibern, jenen Menke, Morhof ꝛc., welche das

ſiebzehnte Jahrhundert in das achtzehnte hinüberleiten und deren Kenntniß, noch mehr deren Fleiß, ja nur deren mechaniſche Fingerfertigkeit, dem gegenwärtigen Geſchlecht, Angeſichts dieſer Folianten und Quartanten, dieſer Repertorien und Bibliotheken, welche ſie zuſammengeſchrieben, faſt unbegreiflich erſcheint. — So auch Weiſe. Mit derſelben Feder, welche noch nicht trocken war von ſeinem neueſten Zeitungslexikon, ſeinem neueſten Briefſteller, ſetzte er ſich flugs hin und. ſchrieb einen Roman, eine Tragödie, ein Luſtſpiel; auf eine Anweiſung zum chriſtlichen Leben ließ er ein Complimentirbuch, auf eine Logik, eine Chronologie, eine juriſtiſche Abhandlung, eine Erziehungslehre, eine Declamirkunſt, einen „politiſchen Redner," auf eine deutſche eine lateiniſche Stillehre folgen — und unzähliges Andere. Ein Mann, der ſo mitten in der Literatur darin ſteckte, dem ſo Alles, was ihm unter die Hände kam, ſofort zum Buch gerieth, der ſo gewohnt war, die Setzer ſchwitzen und die Preſſen ſeufzen zu machen — ein ſolcher Mann konnte natürlich auch keinen Augenblick zaudern, auch die Schulkomödien, die er von Amts wegen zu ſchreiben hatte, gleichfalls in Druck zu geben und, Literat wie er war, auch für ſie literariſche Stellung, literariſche Bedeutung in Anſpruch zu nehmen. Dies aber, wie Ihnen aus einer früheren Vorleſung im Gedächtniß ſein wird, hatte der Schulkomödie bis dahin gerade gefehlt: ſie hatte die Grenzen der Schule bis dahin nur ſelten verlaſſen, ſie hatte, wenn auch in Druck gegeben, wenn auch auf den Büchermarkt gebracht, ſich doch immer in ſchüchterner Entfernung von dem gehalten, was man eigentlich die Literatur, geſchweige denn gar die ſchöne, die poetiſche Literatur, die Belletriſtik nennt; ihre Stellung, wie wir es früher ausdrückten, war jederzeit mehr pädagogiſch als literariſch, mehr praktiſch als poetiſch geweſen.

Dafür nun aber war gerade Weiſe der Mann. Trotz ſeiner Gelehrſamkeit — faſt könnte man ſagen, in allen vier Facultäten, trotz ſeiner unermüdlichen Schriftſtellerei, trotz ſogar ſeiner amtlichen Würde und dieſes Schulmeiſterſtabes, den er in Händen ſchwang, war er bei alledem nichts weniger als ein Pedant, ein trockner Gelehrter, eine alte ſtaubige Perücke. Im Gegentheil, er war — oder wenigſtens, er wollte es ſein — ein Lebemenſch, ein gewandter Mann, der die Worte Politeſſe und

Galanterie ein' um das andere im Munde führte, ja der bei ſeiner ganzen Wirkſamkeit, der ſchriftſtelleriſchen ſowohl wie der pädagogiſchen, kein anderes Ziel im Auge hatte, als die Verbreitung ſogenannter Weltweisheit, das iſt artigen geſelligen Benehmens, feiner Sitten und praktiſcher Tüchtigkeit.

Wie nun alſo hierin für Weiſe die Veranlaſſung, ſogar die Aufforderung lag, ſeine Stücke aus den engen Schranken der Schulſtube in die „Welt" einzuführen: ſo wurde eben dadurch auch der Charakter der Weiſe'ſchen Stücke ſelbſt beſtimmt. Erinnern wir uns nur, welche Tonart damals in der Literatur überhaupt die herrſchende war und nach welchen Muſtern namentlich das Drama ſich richtete: die falſche, ſchwülſtige Tonart nämlich des Lohenſtein, das Muſter eines Dichters, der das Weſen der Poeſie überall nur in ihr Beiwerk ſetzte — und ſelbſt noch dies Beiwerk war ein erkünſteltes. Ein Sinn, ſo auf das Wirkliche gerichtet, ſo nüchtern, ſo praktiſch verſtändig, wie Weiſe's, konnte an dieſen unwahren, grotesken Verzerrungen, dieſem hochtrabenden, lügneriſchen Pathos, dieſen Greueln und Unnatürlichkeiten der Lohenſtein'ſchen Schule unmöglich Geſchmack finden. Der Tragödie der Metaphern und Allegorieen, der Alexandriner und Gleichniſſe daher ſetzte er ein einfaches proſaiſches Drama, ein Drama voll Natürlichkeit und derber, mitunter auch wohl ungeſchlachter Wirklichkeit entgegen. Wie bei Lohenſtein und ſeinem Anhange Alles phantaſtiſch, außergewöhnlich, ungeheuer, ſo umgekehrt bei Weiſe Alles höchſt realiſtiſch, höchſt gewöhnlich, höchſt alltäglich; verſteigen Lohenſteins Helden ſich auf eine Höhe, wohin kein geſunder Sinn ihnen zu folgen vermag, ja wo ſie ſelbſt nothwendig ſchwindlig werden müſſen, ſprechen ſie eine Sprache, die Niemand verſteht, zeigen ſie Empfindungen und Leidenſchaften, die Niemand begreift: ſo dagegen bei Weiſe — ei das ſind ja lauter Leute unſrer Bekanntſchaft! das iſt ſie ja mit allen üblichen Nachläſſigkeiten, allen Localtinten des Dialektes, die Sprache des gewöhnlichen alltäglichen Lebens! da kehrt ſie ja überall wieder, die geſunde, nüchterne, hausbackne Moral, die „Politeſſe" und Galanterie, welche Weiſe in all ſeinen übrigen Schriften predigt! War bei Lohenſtein Alles ſofort pathetiſch, befinden ſeine Helden ſich allezeit in der Extaſe, ſind die ver-

wegenſten Bilder, die ungeheuerſten, unmöglichſten Situationen ihnen (wie man zu ſagen pflegt) nur gemauſt: ſo im Gegentheil weiß dieſer garnicht, was Pathos iſt, ſo kommen auch in den kritiſcheſten Momenten ſeine Helden aus ihrer nüchternen, gleichmäßigen Ruhe kaum heraus, ſo hält auch in den gewaltigſten Situationen, Situationen ſollte man meinen, wo auch die trockenſte Phantaſie aufſchäumen, die alltäglichſte Sprache ſich zum Ungewöhnlichen ſteigern müßte, er dennoch das Gleis herkömmlicher Anſchauungen, die Schranken der Umgangsſprache und des gemeinen Verkehrs getreulich inne.

Dabei freilich, wie es zu allen Zeiten und bei allen Gelegenheiten, in der Kunſt wie im Leben, das Schwerſte iſt, die heilige Grenze des Maßes zu treffen: ſo auch darf Weiſe nicht davon freigeſprochen werden, wie Lohenſtein und ſeine Schule in der Phantaſtik, dem Pathos, dem poetiſchen Schwung, ſo er in ſeinem realiſtiſchen Beſtreben, ſeiner Nüchternheit, ſeiner proſaiſchen Einfalt gleichfalls zu Viel gethan zu haben. Wie Jene nach oben, ſo gleichſam ſchweift er nach unten aus; Jene gehen in die Lüfte, er bleibt im Staub, und nicht ſelten ſogar im Koth. Dies, wie es das Schickſal der Nachahmer iſt, leichter die Fehler als die Tugenden ihrer Muſter zu treffen, zeigt ſich ganz beſonders in dem Weiſe'ſchen Anhange, den Joh. Riemer, Chriſt. Fr. Henrici ꝛc. welche alle, in ihren zahlreichen und von der früher geſchilderten Hanswurſtkomödie kaum mehr zu unterſcheidenden Stücken, die Realität und die Natürlichkeit bis zu einem Grade ausdehnen, daß man ſich faſt wieder zurückſehnt nach Lohenſtein'ſcher Unnatur und Ueberkunſt. — Nichts deſto weniger bleibt Weiſe immerhin das Verdienſt, zu einer Zeit, wo die übrige Welt in Lohenſtein'ſchem Taumel gefangen lag, eine kräftige und thätige Reaction dagegen gebildet und den kranken Fleck, wenn nicht geheilt, doch mit tapferer Hand und ſcharfem Blicke zum Wenigſten aufgedeckt zu haben. —

Wenden wir uns nunmehr zu Gottſched. Wenige Perſönlichkeiten in unſerer Literaturgeſchichte giebt es, welche von verſchiedenen Seiten, zu verſchiedenen Zeiten ſo viel Lob und ſo viel Tadel, ſo viel Erhebung und ſo viel Herabſetzung, ſo viel Bewunderung und ſo viel Verachtung erfahren haben — und weder die eine noch die andere ganz mit Unrecht

oder ganz unverdienter Weiſe, wennſchon aus andern Motiven und in anderer Hinſicht, als es in der That zumeiſt geſchehen iſt. Und ebenſo möchte es wenig Andere geben, die das Werk ihrer Hände ſelbſt ſo gründlich eingeriſſen, ihren eigenen Kranz der Ehre ſo gierig zerpflückt haben — wenig Andere, mein' ich, die durch Fehler des Alters die Verdienſte ihrer Jugend ſo ſchmählich in Vergeſſenheit gebracht, durch moraliſche Schwächen, Schwächen des Charakters und der Seele, ihre wiſſenſchaftlichen Leiſtungen ſo gänzlich aufgehoben und wett gemacht: dergeſtalt, daß den nachlebenden Geſchlechtern von dem vielfach nüancirten Bilde dieſes Mannes nichts übrig geblieben iſt, als ein allgemeiner dunkler Schatten, ja daß, wer heutzutage anders über ihn ſprechen will, es ſei denn mit Verachtung und Hohnlachen, zuvörderſt einer Schutzrede für ſich ſelbſt bedarf.

Und doch ſind Gottſcheds Verdienſte um die deutſche Literatur in der That die größten und unvergeßlichſten. Durchgängig Allem, was er für die Literatur unternahm (und er war von einer außerordentlichen Fruchtbarkeit der Unternehmungen, einer vielleicht nur allzugroßen Schnelligkeit der Ausführung), liegt, in ſeinem erſten Anfang, ein vernünftiger und richtiger Gedanke, ein feinfühlender Inſtinct für die Bedürfniſſe der Zeit zu Grunde; in der Erweiterung und Verbreitung der damals beliebten moraliſchen Wochenſchriften, in der populären Behandlung literargeſchichtlicher und ſprachlicher Gegenſtände, in dem Eifer für die Bühne wie überhaupt für die Ehre und den guten Ruf unſrer Literatur, namentlich auch im Ausland — in all dieſen Dingen (und daß ſie unerheblich oder gleichgiltig geweſen wären, dieſe Dinge, wer möchte es behaupten?!) ging Gottſched ſeinen Zeitgenoſſen maßgebend voran. Sein Unrecht war allein dies, daß er einſeitig bei dieſen erſten Anfängen ſtehen blieb und mit derſelben, ſogar noch größerer Heftigkeit, demſelben Eifer, derſelben nicht ſelten kleinlichen, nicht ſelten ungeſchickten Betriebſamkeit, mit der er Anfangs die neuen Elemente der Literatur ſelbſt eingeführt, jede fernere Entwicklung derſelben abwehrte und verfolgte. Gottſched war keineswegs, wie man aus ſeiner Oppoſition gegen Klopſtock, Leſſing, Shakeſpeare ꝛc. vermuthen möchte, ein blinder Verehrer des Alten, ein Feind des Fortſchrittes und der Entwicklung

überhaupt: nichts weniger als das! Aber die Literatur ſollte nur in keiner anderen Bahn vorſchreiten, als die er ihr vorgezeichnet hatte, der Fortſchritt ſollte nur nicht ehe eintreten, als bis er das Zeichen, nur nicht weiter gehen, als wie er es angegeben. Er wollte auch Entwicklung, gewiß: aber nur die von ihm approbirte, nur Gottſched'ſche Entwicklung: — ähnlich den politiſchen Gottſcheden unſrer Tage, die auch keineswegs Feinde der Freiheit und des Fortſchrittes ſind — behüte der Himmel! Nur daß es gerade ihre Freiheit und ihr Fortſchritt ſein ſoll, welchen ſie anerkennen; ſie kennen keine Größen, als von ihnen geeichte, das reine Gold der Geſchichte ſelbſt erklären ſie für unächt, ſo lange bis ſie ihren kleinen Stempel darauf gedrückt. — Gottſched iſt der wahre Doctrinär der deutſchen Literatur: die Freiheit innerhalb der vorgeſchriebenen Schranken, der Fortſchritt unter der Controlle des Rückſchrittes.

Und doch wollen wir ihm dies Alles noch nicht zu ſchwer anrechnen; wir wollen glauben und zugeſtehen, daß für die damaligen halben, unſicheren Zuſtände ein ſolcher halber, unſichrer Mann wirklich am Platze, daß ſeine Art des Fortſchritts für ſeine Zeit wirklich die richtige war: wär' es auch nur deshalb geweſen, einmal weil ſie, in ihrer langſamen, gemeſſenen Bewegung, das Mitgehn der Maſſen erleichterte, und zweitens weil eben dadurch der Entwicklung ſelbſt ein Stachel in die Seite geſetzt und eine Oppoſition innerhalb der Oppoſition hervorgebracht ward — der allein ſichere Weg, die einzig mögliche, unerläßliche Bedingung jedes wahren und dauernden Fortſchrittes! — Wovon wir ihn dagegen nicht freiſprechen, wogegen wir ihn nicht einmal entſchuldigen können und weshalb die Schmach, die ſein Andenken im großen Publikum noch heute bedeckt, in der That keine unverdiente iſt, das iſt, daß er zuerſt in der deutſchen Literatur ein Beiſpiel gegeben, wie wiſſenſchaftliches Anſehn und literariſcher Einfluß ſich ausbeuten laſſen zu unſittlichen Zwecken, Zwecken des Egoismus, der Eitelkeit, der Anmaßung. Gottſched iſt der wahre Vater literariſcher Coterieen in Deutſchland: das heißt Verbindungen, welche nicht auf der Grundlage gemeinſamer Ueberzeugungen, geiſtiger Principien, nein, die auf dem faulen Boden gemeinſchaftlichen Eigennutzes, gemeinſchaftlicher Selbſtſucht ruhen. Literariſche Schulen hatten wir gehabt, literariſche Parteien bildeten

ſich vor ſeinen Augen: er that ein Drittes hinzu, er ſchuf die Clique, er erfand und übte jene erbärmlichen Künſte literariſcher Klatſchſucht, jenes Syſtem der Unwahrheit, der Lüge, der Verdächtigung, das ſeitdem eine ſo unſelige Vollſtändigkeit bei uns gewonnen, in dem, wie in einem wahren Irrgarten, ſo viel hoffnungsreiche Talente ſeitdem verloren gegangen ſind; er zerriß, mit Einem Wort, den keuſchen prieſterlichen Schleier, der die Literatur bis dahin, vor den Augen der Menge wenigſtens, bedeckt hatte und zeigte, daß ſie auch nur ein Weib — ein kokettes, leichtfertiges, beſtechliches Weib! —

So hat er ſeinen Ruhm vorweg genommen: und wenn nun nichts davon übrig geblieben und wenn das Publikum, ſtatt der Lorbeern, mit denen er ſelbſt bei Lebzeiten ſich und die Seinen allzueifrig geſchmückt, ihm nun vielmehr Dornen aufs Grab pflanzt — wer will es deshalb tadeln? wer will in dieſem nicht ganz verdienten und doch ſo ganz gerechten, ſo ganz nothwendigen Schickſal die eherne Stimme der Geſchichte, ein wahres Gottesgericht verkennen?! —

Beſchäftigen wir uns, nach dieſer allgemeinen Betrachtung, die mir um ſo nöthiger erſchien, je traditioneller, je mythiſcher (daß ich ſo ſage) das Urtheil über Gottſched zu ſein pflegt, — beſchäftigen wir uns nunmehr mit dem, was Gottſched ſpeciell für das deutſche Theater geleiſtet hat. Seine Wirkſamkeit überhaupt war, wie bereits angedeutet, vornämlich formaler Natur; begabt mit jenem nüchternen, praktiſchen Sinne, jener Einfachheit und Natürlichkeit, dazu von jener (Falls dieſer Ausdruck geſtattet iſt) Modernität, jenem beweglichen, leichten Weſen, das auch Weiſe, auch Thomaſius charakteriſirt und das auf dem galanten, zierlichen Boden von Leipzig, wohin Gottſched frühzeitig aus ſeiner oſtpreußiſchen Heimath ausgewandert, doppelt an ſeinem Platze war, fühlte er ſich berufen, der Verwilderung und Roheit unſrer damaligen Literatur entgegenzutreten und den wild ſchäumenden Strom abzulenken in ein geſichertes, ruhiges Bette.

Dieſe Arbeit war allerdings nicht leicht; er bedurfte dazu eines Muſters, nach dem er ſich richten, einer Autorität, auf die er ſich berufen durfte: und er fand ſie — in den Franzoſen.

In den Franzoſen?! in dieſen unerträglich regelmäßigen, ſchulmei-

ſterlich langweiligen Franzoſen? in der pedantiſchen Strenge, der altjüngferlichen Sauberkeit dieſer geſchnürten, coiffirten, mit Schönpfläſterchen überklebten franzöſiſchen Literatur?!

Nun allerdings: wir, von unſerm gegenwärtigen Standpunkte aus, haben gut ſo fragen, wir haben gut lächeln über die Tragik eines Crebillon, die Komik eines Destouches, den ſatiriſchen Stachel Boileaus, die Beredſamkeit der Maſſillons, die Aeſthetik eines Batteur, ja ſelbſt auf die Lorbeern der Corneille und Racine's dürfen wir einen zweifelnden Blick zu werfen wagen. Jene Zeit dagegen kannte gar keine größeren Muſter, die franzöſiſche Literatur war damals wirklich die allberühmte, die allgiltige, die Muſterliteratur Europa's, welche Italien und Spanien und ſogar das ſtolze, in ſich ſelbſt ſo reiche England nicht allein las, ſondern auch nachbildete; ſelbſt ein Mann von ſo unzweifelhaft ächt deutſcher Geſinnung, wie Thomaſius, indem er ſeine Landsleute auf die Bahn der Bildung und der Aufklärung hinüberführen wollte, wußte ihnen keine beſſeren Wegweiſer zu bezeichnen, als eben die Franzoſen.

Ganz ebenſo Gottſched. Auch ihm würde man außerordentlich Unrecht thun, wollte man ſeine propagandiſtiſche Thätigkeit zu Gunſten der franzöſiſchen Literatur, ſeine Ueberſetzungen und Anempfehlungen franzöſiſcher Muſter mit jener gefliſſentlichen Franzöſelei, jener undeutſchen, unmännlichen Nachäfferei verwechſeln, wie ſie dazumal an den deutſchen Höfen und in der deutſchen Geſelligkeit Sitte war. Nicht bloße Nachahmer (dies war ſeine Abſicht), ſondern Schüler der Franzoſen ſollten wir ſein, nicht in ihre Dienſtbarkeit, nur in ihre Lehre ſollten wir uns begeben. Daher auch, nachdem wir (wohlgemerkt nach ſeiner Meinung) unſre Schulzeit gehörig abgeſeſſen, nachdem er uns gehörig ausgefüttert hatte mit Ueberſetzungen und Theorieen in modum der Franzoſen, endlich und vor Allem nachdem er ſelbſt zum großen Manne, zum berühmten Dichter, berühmten Kritiker geworden war: da wieder war Niemand eifriger, die Selbſtändigkeit der deutſchen Literatur zu proclamiren als eben Gottſched. Mit eiferſüchtigem Stolz bewacht er die gegenſeitigen Fortſchritte der beiden Nationen, bis er endlich, zufriedenen Herzens, die Bilance zieht, daß wir Deutſche nun

wohl ebenſo weit wären (im Jahre 1741!!), wie die Franzoſen, die Italiener u. ſ. w. und daß die Poſtel und Schönaich, die Quiſtorp und Schlegel den Arioſt und Milton, den Corneille und Racine's wohl nachgerade ſo ziemlich die Wage hielten. —

Am Vollſtändigſten drang Gottſched nun mit dieſer Nachahmung der Franzoſen gerade auf demjenigen Gebiete durch, wo eine ſolche Reaction zu Gunſten der Regelmäßigkeit und des ſtrengen, nüchternen Geſchmackes gerade am Allerſchwierigſten zu ſein ſchien: auf dem Theater. — Schon dies, daß ein Mann wie Gottſched, ein Gelehrter, ein Profeſſor einer berühmten Univerſität, ſich überhaupt mit einem ſo zweideutigen, ſo verrufenen Gegenſtande einließ, wie das Theater dazumal war, daß er ſich nicht zu gelehrt, zu vornehm dünkte, Umgang zu pflegen mit ſo geringen, ſo mißachteten Leuten, wie ein damaliger Theaterprincipal und nun gar ein Schauſpieler war: ſchon dies haben wir ihm als etwas Erhebliches anzurechnen, wenn ſich allerdings auch nicht in Abrede ſtellen läßt, daß ihn ſeine Eitelkeit, ſeine gelehrte Anmaßung dabei weſentlich unterſtützte.

Und nicht bloß ſeine Eitelkeit, auch der Zufall, auch das Glück unterſtützten ihn. Friederike Caroline Neuber, nach der Sitte der Zeit gewöhnlich Neuberin genannt, geborene Weiſſenborn, die Tochter eines angeſehenen Rechtsgelehrten in Zwickau, eine Dame von ſcharfem, natürlichem Verſtande, noch mehr aber voll Energie und Unternehmungsgeiſt, war, in Folge ich weiß nicht welcher Abenteuer, wie man es dazumal nannte, unter die Schauſpieler gegangen. Sie befand ſich zuerſt bei der Spiegelbergiſchen Geſellſchaft, einem Ausläuſer gleichfalls jener berühmten Veltheimiſchen Truppe, mit der ich Sie in meinem neulichen Vortrage bekannt gemacht. Bald indeſſen (1728) ſah ſie ſich an der Spitze einer eigenen Geſellſchaft, mit der ſie nun namentlich auch die Leipziger Meſſe beſuchte.

Hier war es, wo Gottſched ſie kennen lernte. Es war noch in ſeiner anfänglichen Periode, er war noch nicht der gefürchtete Kritiker, der Geſetzgeber des deutſchen Parnaß: aber immerhin ſchon ein angeſehener, gern gehörter, ſowohl in der Leipziger Geſellſchaft, wie beim Hofe zu Dresden wohlgelittener Profeſſor, überdies Herausgeber verſchiedener

Journale und, als Vorſtand der deutſchen Geſellſchaft, von einer zahlreichen Clientel jüngerer Leute umgeben.

Und dieſer Mann nun drängte ſich der Neuber als Freund, als Rathgeber, als Beſchützer auf; er redete ihr vor und bewies ihr mit gelehrten Citaten, daß es mit dieſen Harlekinsſtücken, dieſen Haupt- und Staatsactionen, dieſen Opern und Singſpielen, welche gegenwärtig das Repertoire wie aller übrigen, ſo auch der Neuberſchen Bühne bildeten, dennoch nichts ſei. Franzöſiſches Trauerſpiel, regelmäßige Stücke, Alexandriner voll Maß und Würde — das heiße Kunſt! das heiße Schauſpiel! das werde die Gelehrten, die Gebildeten, die Blüthe der Geſellſchaft anlocken und ſtatt jenes viel begehrenden, wenig zahlenden Pöbels, der jetzt die Bude erfülle, vielmehr das vornehme, das feine Publikum vor der gereinigten Scene zuſammenführen!

Möglich, daß Frau Neuber auch den äſthetiſchen Gründen ihres gelehrten Principals nicht unzugänglich war, möglich, daß ſie ſelbſt, gebildet und kenntnißreich, wie ſie geſchildert wird, des bisherigen Spectakels überdrüſſig geworden war. Allein auch als Speculation, als finanzielle Unternehmung lohnte es ſich des Verſuches, ſchon darum weil es etwas Neues, etwas Seltſames war. Ja wenn man betrachtet, welchen weiteren Gang die Freundſchaft zwiſchen Gottſched und der Neuber genommen und wie raſch ſie ſich auflöſte, wie bereitwillig ſogar die Neuber ſelbſt, ſobald irgend ihr Vortheil es zu erheiſchen ſchien, von ihrer eigenen Reform abſtand und die gereinigte Bühne ſelbſt wieder nach Gelegenheit verunreinigte — ich ſage: wenn man dies Alles betrachtet, ſo kann man ſich, unbeſchadet der ſonſtigen Verdienſte der Frau Neuber, in der That kaum des Verdachtes erwehren, daß es, wie bei Gottſched Eitelkeit und Herrſchſucht, ſo bei ihr zum guten Theil Speculation und finanzielle Berechnung geweſen, als ſie ſich ſo bereitwillig auf Gottſchebs Vorſchläge herbeiließ.

Ich habe dieſelben ſo eben neu und ſeltſam genannt; der Ausdruck bedarf der Berichtigung. Schon lange vor Gottſched war der Verſuch gemacht worden, der deutſchen Bühne durch Uebertragung franzöſiſcher Stücke aufzuhelfen. Ungerechnet die Ueberſetzungen Molieriſcher Stücke, welche, wie Sie Sich entſinnen, die Veltheimſche Truppe geſpielt und

ſogar auch in Druck gegeben hatte, ſo waren ſchon ſeit 1650 der Cid des Corneille, ſein Polyeuct, Rodogune, Sertorius ꝛc., Racine's Athalie, die Iphigenie, Eſther und andere Meiſterwerke der damaligen franzöſiſchen Bühne übertragen, auch wohl in einzelnen Aufführungen verſuchsweiſe auf die Bretter gebracht worden. Namentlich in den neunziger Jahren hatte ein gewiſſer Breſſand in Braunſchweig ein förmliches Gewerbe daraus gemacht, die franzöſiſchen Tragiker, beſonders Racine zu übertragen. Doch hatte weder die Literatur auf dieſe Ueberſetzungen groß geachtet, noch, wo ſie zur Darſtellung gekommen, hatte das Publikum ihnen großen Geſchmack abgewinnen können: und ſo waren dieſe Verſuche denn glücklich in Vergeſſenheit gerathen. — Ganz anders geſtaltete die Sache ſich jetzt, auf dem neuen Terrain, das ſie gegenwärtig betrat, in Leipzig. Hier gab es zuerſt ein gebildetes, reiches, mit franzöſiſcher Literatur, franzöſiſchen Sitten wohl vertrautes Publikum; es gab eine Univerſität, welche, mehr als an vielen andern Orten, mit der bürgerlichen Geſelligkeit verwachſen war, und daher auch reichlicher, als anderwärts, Kanäle der Bildung und der wiſſenſchaftlichen Kenntniß hinüberleitete in die große Maſſe. Es fand ſich hier ferner eine unternehmungsluſtige kühne Principalin, mit einer Truppe, welche ſchon damals zu den vorzüglicheren in Deutſchland gezählt ward, ja die ſchon damals in einem gewiſſen Kohlhart den erſten bedeutenden Charakter- und Heldenſpieler des deutſchen Theaters beſaß und ſich bald darauf auch an Talenten, wie Schönemann und Koch, bereicherte. Es fanden ſich weiter einflußreiche, vornehme Gönner, die ſelbſt den benachbarten Dresdner Hof ins Intereſſe zogen, dergeſtalt, daß der Neuber zu der erſten Darſtellung eines regelmäßigen Trauerſpieles (es war der Regulus des Pradon: 1728) ſogar Koſtüme geliefert wurden aus der Dresdner Hofgarderobe — eine Empfehlung des Unternehmens, die bei dem großen Haufen, und wohl auch bei manchem der Vornehmern, gewiß nicht wenig ins Gewicht fiel. — Und endlich und vor Allem fand ſich hier ein Mann wie Gottſched: Gottſched, der, zu den Kenntniſſen und dem geläuterten Geſchmacke, welchen er, ſeinen damaligen Zeitgenoſſen gegenüber, in der That beſaß, alſogleich auch all jene Künſte der Clique, jene literariſchen Vetterſchaften

und Coterieen in Bewegung ſetzte, deren er, wie erwähnt, in einem ſo bedenklichen Grade Meiſter war, ja die, wenn wir recht berichtet ſind, auch noch heutigen Tages bei der Aufführung neuer Stücke nicht ſelten in Bewegung geſetzt werden — und das nicht in Leipzig allein.

Allein Gottſched that auch noch mehr. Allerdings war, unter dem Zuſammenfluß der ſo eben angedeuteten Umſtände, der Erfolg jenes erſten Verſuches der günſtigſte geweſen. Aber ein Stück macht noch kein Repertoire, eine Vorſtellung noch keine Bühne. Sollte der gewonnene Sieg wirklich behauptet, ſollte der Geſchmack des Publikums wirklich auf die Dauer gehoben und die Haupt- und Staatsaction durch regelmäßige Stücke für immer aus dem Felde geſchlagen werden: ſo gehörten dazu zuerſt und vor Allem eben Stücke, ſo mußten erſt regelmäßige Trauerſpiele geſchrieben, ſo mußte ein neues gereinigtes Repertoire erſt geſchaffen werden.

Und hier iſt es nun, wo man, wenn nichts weiter, ſo doch wenigſtens Gottſched's Fleiß, ſeine Gewandtheit, ſeine Thätigkeit, ſeine unverdroſſene Beharrlichkeit wahrhaft bewundern muß. Unterſtützt von jenen Handlangern und Freunden, deren er ſich ſtets in der Nähe hielt und unter denen ſeine eigene Frau oder wie er ſelbſt ſie zu nennen beliebte, „ſeine werthe Gehilfin,“ Luiſe Adelgunde Victorie, geb. Culmus, nicht den letzten Platz einnahm, ſchuf er in der kurzen Zeit von etwa zehn Jahren (1728—1739) eine völlig neue Literatur, ein völlig neues Repertoire, auslangend für die Bedürfniſſe der Theaterprincipale, ſo daß, wer ſonſt nicht wollte, zum Wenigſten nicht mehr, wie bisher, gezwungen war, zu Staatsactionen und Aehnlichem zu greifen. Großes poetiſches Verdienſt (es iſt wahr) durfte dieſe neue Gottſchedſche Bühne nicht in Anſpruch nehmen, nicht einmal den Ruhm großer ſelbſtändiger Arbeit, da ohne Vergleich die Mehrzahl der neuen Stücke in Ueberſetzungen und Zurichtungen aus dem Franzöſiſchen beſtand. Selbſt das berühmteſte von ihnen, der eigentliche Matador dieſes ganzen Spieles, Gottſched's „ſterbender Cato“, wiewohl er für ein Original ausgegeben wurde, war doch im Grunde nichts als eine Bearbeitung, halb dem Engliſchen des Addiſon, halb dem Franzoſen Deschamps entlehnt, im Uebrigen jedoch ſo zugerichtet und verbrämt mit Gottſched'ſchen Reimen und Sentenzen,

daß er es immerhin für ein ſelbſtändiges Werk ausgeben konnte. Auch hatten Gottſched's Gegner gut ſchreien und beweiſen, der Cato ſei ein unerträgliches langweiliges, froſtiges Ding! Sie hatten ganz Recht, ohne Zweifel: und auch darin hatten ſie Recht, daß dieſe endloſen Iphigenien und Berenicen, dieſe Brutuſſe und Alexander, mit denen die Gottſched'ſche Clique, in unerhörter Fruchtbarkeit, die Bühne bevölkerte, ſammt und ſonders langweilige, nüchterne Geſellen wären. Allein was mehr? So war doch der Gegenſatz dieſer regelmäßigen, vornehmen, gebildeten Tragödie gegen die Unregelmäßigkeit, die Plumpheit und Roheit der bisherigen Stücke ſo groß, ſo augenfällig, daß ſie ſchon dadurch eine Art von Intereſſe erhielten; ſo gefielen ſie doch dem Publikum, ſo füllten ſie doch die Häuſer; ſo erlebte doch dieſer höchſt elende „Sterbende Cato" nicht allein in wenigen Jahren zehn Auflagen, ſondern auch die Darſtellungen deſſelben auf der Bühne, unterſtützt durch das vortreffliche Spiel Kohlhart's, ſowie ſpäterhin Koch's, welche die Titelrolle gaben, machten ſolchen Effect und fanden ſo lebhaften Beifall, daß ſie lange Zeit wiederholt werden konnten, ja daß Gottſched ſelbſt mit einigem Grund von der Aufführung dieſes ſeines Cato die Wiederherſtellung (wie er es nannte) der deutſchen Bühne datiren durfte. —

Deſſen ungeachtet war der Sieg noch immer nicht vollſtändig. Es war immer nur erſt die eine Hälfte des deutſchen Theaters, die er gereinigt, es war nur das Trauerſpiel, das er rectificirt, nur die Haupt- und Staatsactionen, die er verdrängt hatte. Noch blieben zwei andere drohende Feinde: das improviſirte Poſſenſpiel und die Oper.

Allein dieſelben Franzoſen, die ihm einen Corneille, einen Racine, einen Pradon ꝛc. geliefert, lieferten ihm jetzt in Destouches, de la Chauſſee, St. Evremont, Dufreny ꝛc. auch das Vorbild regelmäßiger Komödien; dieſelben Freunde und Gehilfen, die ihm bei Erſchaffung eines neuen tragiſchen Repertoire's ſo treulich, mit unermüdlicher Feder, beigeſtanden hatten, halfen ihm jetzt ebenfalls der regelmäßigen Tragödie ein regelmäßiges Luſtſpiel an die Seite ſetzen.

Sogar er war in dieſer Sphäre noch glücklicher als im Trauerſpiel, inſofern er nämlich hier nicht genöthigt war, ausſchließlich von

den Franzoſen zu entlehnen: ſondern aus dem Norden, aus verwandtem germaniſchem Stamme, aus Dänemark kam ihm im Fache des Luſtſpiels eine ſo ſeltne wie wirkſame Allianz, die Allianz eines wahrhaften dramatiſchen Talentes, eines wahrhaften komiſchen Genius: Holbergs.

Ich muß, weil es uns zu weit von dem vorgeſetzten Thema abführen würde, leider darauf Verzicht leiſten, hier in eine nähere Charakteriſtik dieſes vortrefflichen Dichters ſowie der Stellung, welche er in der komiſchen Literatur wie in der Entwicklung des Luſtſpiels überhaupt einnimmt, einzugehen. Nur auf einige Punkte will ich Ihre Aufmerkſamkeit lenken. Zuerſt daß, während jene franzöſiſchen Luſtſpieldichter, die ich Ihnen ſo eben nannte, ihre Stoffe ohne Ausnahme aus der höheren Umgangswelt, der Modewelt des franzöſiſchen Lebens entlehnten, einer Sphäre alſo, der es nicht allein in ſich ſelbſt an innerer Wahrheit, innerem Leben gebrach, ſondern die namentlich auch für unſer deutſches Publikum nur eine ſehr beſchränkte Wahrheit, eine ſehr theilweiſe, ſehr untergeordnete Bedeutung hatte: ſo dagegen beſchränkt Holberg in ſeinen Stücken ſich durchgängig auf den Bürger- und Bauerſtand — einen Stand, der, nicht zu rechnen ſeine innere Tüchtigkeit, ſein kernhaftes und ſtämmiges Weſen, ſich überdies in Dänemark ziemlich in denſelben Verhältniſſen befand, dieſelbe Bildung hatte, von denſelben Anſichten, Leidenſchaften, Wünſchen und Thorheiten beherrſcht wurde, wie in Deutſchland. Während alle jene franzöſiſchen Stücke der großen Menge, dem eigentlichen deutſchen Publikum immer etwas Fremdes, Unverſtändliches, Unwahres behalten mußten: ſo hingegen aus der Holberg'ſchen Komödie heimelte uns die urſprüngliche germaniſche Verwandtſchaft, die ähnliche Grundlage der Verhältniſſe, der gleiche Grad der Bildung vertraulich, wohlthuend an. — Und ferner das franzöſiſche Luſtſpiel ſetzte ſeinen Reiz großentheils in die Form, in die Gewandtheit der Sprache, den glänzenden Dialog, die zierlichen Witze und Wortſpiele: Eigenſchaften Alles, von denen die beſte Hälfte, und noch weit mehr als ſie, in der deutſchen Uebertragung, in einer Sprache, wie die Gottſched'ſche, nothwendig verloren gehen mußte. Die Holberg'ſche Komik dagegen ſtützt ſich auf zwei viel conſiſtentere, viel wirkſamere Factoren: auf Charaktere und Situationen, als die wahren Factoren

aller Komik, ja aller poetiſchen, inſonderheit dramatiſchen Wirkung überhaupt. Es iſt ein Unterſchied wie zwiſchen einem Gemälde und einer Statue. Der Schmelz der Farben, wie lieblich er ſei, muß endlich dennoch verbleichen, die Schönheit der plaſtiſchen Form dagegen bleibt ewig und unvergänglich, ſo lange ein Stück dieſes Marmors, eine Trümmer dieſes Erzes noch vorhanden. Denn auch aus den Trümmern ſelbſt werden noch immer einzelne Spuren, einzelne Ahnungen des Geſammtwerks und ſeiner Schönheit uns anſprechen. — So nun auch die Wirkung der Holberg'ſchen Komödie, da ſie nicht auf den vergänglichen Reizen des Dialogs, vielmehr auf den ſoliden, derben Grundpfeilern der Charakteriſtik und der komiſchen Situation beruhte, mußte dieſelbe auch dem deutſchen Publikum gegenüber und auch in den oft ungeſchickten, oft fehlerhaften deutſchen Bearbeituugen nichts deſto weniger ungeſchwächt bleiben. Und dies hat ſie im reichſten Maße gethan; in reichſtem Maße uud eine lange Reihe von Jahren hindurch iſt die Holberg'ſche Komödie das Entzücken unſrer Theaterbeſucher, zugleich auch eine würdige und fruchtbare Schule unſrer größten und vorzüglichſten Schauſpieler, eines Eckhof, Schröder u. ſ. w. geweſen. Ja es iſt nicht zu viel geſagt, wenn ich behaupte, daß, was die Ausbildung des deutſchen Luſtſpiels während des achtzehnten Jahrhunderts, die bürgerliche Komödie der Krüger, Löwen, Romanus, Stephanie, Bretzner, Großmann ꝛc. bis hinunter auf Kotzebue, der eine große Menge Holberg'ſcher Stoffe und Motive verarbeitet hat und mit dem dann bekanntlich die Reihe unſrer eigentlichen Luſtſpieldichter fürs Erſte ein Ende nimmt — es iſt, ſage ich, nicht zu viel behauptet, daß, was dieſe Entwicklung des deutſchen Luſtſpiels angeht, kein deutſcher Dichter jemals den Einfluß und die Wirkſamkeit gehabt hat, wie der Däne Holberg.

Mit dieſen Alliirten nun alſo, Franzoſen und Dänen, wie auch allmälig durch einige ſchwache Originalverſuche jüngerer Dichter, auf die ich an einer auderen Stelle zurückkommen werde, unterſtützt, unternahm Gottſched auch die Wiederherſtellung des deutſchen Luſtſpiels. Die bereits früher erwähnte feierliche Verbrennung des Harlekin auf der Neuber'ſchen Bühne zu Leipzig, im Jahre 1737, bildet für das deutſche

Luſtſpiel einen ähnlichen Wendepunkt, wie die Aufführung des Regulus oder des Cato für das Trauerſpiel.

Man hat auch über dieſen Schritt Gottſcheds ein großes Geſchrei erhoben und in der gänzlichen Vertreibung der komiſchen Perſon, die er veranlaßte, einen neuen Beweis ſeiner platten, poeſieloſen Sinnesweiſe zu erkennen gemeint. Beſonders in der jüngſten romantiſirenden Epoche unſrer Literatur, wo man vor allem Altererbten, Althergebrachten einen tiefen Reſpect zu haben behauptete, fehlte nicht viel, daß man dem armen Gottſched nicht nachträglich noch ein Verbrechen gegen die Majeſtät des deutſchen Geiſtes gemacht, daraus, daß er den Hanswurſt hat verbrennen laſſen. Selbſt noch heutzutage, von den mildeſten Beurtheilern ſelbſt hört man die Meinung äußern, als ob Gottſched dabei doch zum Wenigſten etwas zu raſch, etwas zu voreilig gehandelt und, ſo zu ſagen, das Kind mit dem Bade verſchüttet habe. Ich geſtehe, dieſe Anſicht nicht theilen zu können. Vielmehr mit Beziehung auf dasjenige, was ich Ihnen zu Anfang meines neulichen Vortrages über die Entſtehung und innerliche Bedeutung dieſer komiſchen Maske mitgetheilt habe, erblicke ich in dieſer Vertreibung des Harlekin von der deutſchen Bühne einen nothwendigen geſchichtlichen Fortſchritt, ſowie einen wiederholten Beweis für jenen Inſtinkt des Richtigen und Zeitgemäßen, welchen Gottſched, innerhalb gewiſſer Grenzen, beſaß.

Die deutſche Nation war im Begriff aus ihrem Winterſchlafe zu erwachen; die Literatur ſollte wieder werden, wozu ſie eigentlich beſtimmt iſt, ein voller Ausdruck urſprünglichen, nationalen Lebens; das volksthümliche Bewußtſein ſollte, mit Einem Worte, nicht mehr draußen ſtehn in der Maske des Narren, es ſollte die Handlung nicht bloß zuſchauend, mit Späßen und Witzworten, begleiten: ſondern ſelbſt mitagiren ſollte es als handelnde Perſon, ja Hauptperſon des Drama; aus der Pritſche des Harlekin ſollte ein Schwert, ein glänzendes, ſiegreiches, aus dem Narren ein Held, ein König werden! Natürlich, daß ſich dieſer Vorgang auch auf der Bühne, in der Komödie ſelbſt wiederſpiegeln mußte. Auch die Komödie arbeitete wieder hin auf eine einige, in ſich abgeſchloſſene, künſtleriſche Handlung, auf erfüllte, wirkliche Charaktere, auf lebendige, volksthümliche Intereſſen. Was hätte da noch der Hans-

wurſt geſollt, dieſe fertige, fixe Maske, die aber als ſolche wohl einer gelegentlichen Erweiterung, einer zufälligen, nebenſächlichen Aenderung, aber keiner wirklichen Entwicklung, keiner wahrhaften Fortbildung fähig war?! — Vielmehr, wie im Uebergange aus der antiken in die moderne Welt die komiſchen Charaktere zu komiſchen Masken, das heißt alſo eben zum Hanswurſt, verknöchert waren: ſo umgekehrt jetzt, wo wir im Begriffe ſtanden, ein neues, veredeltes Alterthum wiederum aus uns heraus zu gebären, mußte auch die komiſche Maske ſich wieder auflöſen in lebendige komiſche Charaktere; die bunte Jacke des Harlekin mußte ſich auflöſen in ihre urſprünglichen Flicken und Läppchen und ein jedes von ihnen, wie durch zauberhafte Berührung, aufwachſen zu einem eigenen, ſelbſtändigen Ganzen.

Zwar es iſt zuzugeben: der erſte Anwuchs iſt ziemlich mißrathen; ſie waren herzlich langweilig und unbedeutend, und ſind es noch, dieſe ſtereotypen komiſchen Alten, leichtfertigen Liebhaber, geprellten Eiferſüchtigen, verſchmitzten Kammermädchen, tölpelhaften Bedienten, welche uns den vertriebenen Hanswurſt erſetzt haben und bis zur Stunde erſetzen ſollen. Aber auch hier, mein' ich, dürfen wir von der Zukunft hoffen. Es war auch nicht das Athen der Könige, es war im Zeitalter des Perikles, in der glänzendſten Epoche der Republik, wo die attiſche Komödie ihr bezauberndes Spiel entfaltete. Vielleicht denn, daß auch uns dereinſt eine Sonne der Freiheit aufgeht, welche, mit anderem Guten, auch die Blüthe der Komik für uns reifen wird! —

Im Uebrigen darf auch nicht verſchwiegen werden, daß die Gottſched'ſche Vertreibung des Hanswurſt gar nicht ſo ernſthaft ausging, wie ſie gemeint war. Es war eine Ausweiſung, aber nur auf dem Papier; in der That blieb der luſtige Burſche, theils unter eigenem, theils unter fremdem Namen, noch immer im Beſitz der Bretter. Das unregelmäßige Trauerſpiel, die Haupt- und Staatsaction war es Gottſched gelungen, völlig aus dem Felde zu ſchlagen; über das unregelmäßige Luſtſpiel, die improviſirte Komödie war ſein Sieg bei Weitem nicht ſo vollſtändig. Der Grund davon, wenn wir dem Bericht einſichtsvoller und kunſtſinniger Zeitgenoſſen trauen wollen, lag nicht etwa in der Hartnäckigkeit der Principale oder dem verderbten Geſchmack

des Publikums: ſondern vielmehr in dem eigenthümlichen Zauber, der trunkenen Luſt, der wahrhaft bacchiſchen Begeiſterung, welche ſich nicht ſelten eben in dieſer improviſirten Komödie entwickelte, insbeſondere ſeitdem mit der literariſchen Regeneration der Bühne auch die Schauſpieler ſich regenerirt und eine Menge glücklichſter Talente die Bretter beſchritten hatten. Weit entfernt daher, daß, die improviſirte Komödie durch die Gottſched'ſche Reform ausgerottet worden wäre, ſcheint ſie vielmehr erſt ſeitdem zu ihrer rechten Blüthe gelangt zu ſein, indem ſich jetzt erſt Schauſpieler fanden von der Bildung, dem Witz, der künſtleriſchen Vollendung, welche nöthig waren, um dieſe flüchtigen Gebilde des Augenblicks in ihrer eigenthümlichen, prägnanten Schärfe und Lebendigkeit hervorzuzaubern; unter den Händen der Stümper unerträglich, ein Wechſelbalg von Gemeinheit und Rohheit wurde ſie unter den Händen der Meiſter, eines Eckhof, Schröder u. ſ. w. was Meiſter allzeit ſchaffen: ein Meiſterwerk. Wenn die improviſirte Komödie nichts deſto weniger nach wenigen Decennien, in den ſiebziger oder ſpäteſtens den achtziger Jahren, überall in Deutſchland zu Grabe geht, ſo haben wir auch darin nicht etwa eine verſpätete Nachwirkung Gottſched'ſcher Purificationsbemühungen zu erblicken. Vielmehr möchte ich dieſe Erſcheinung aus dem ſpecifiſchen Kunſtcharakter erklären (Kunſt hier als Gegenſatz des Volksthümlichen), welchen unſere Bühne ſehr bald annahm, ſowie aus dem gelockerten Verhältniß, der vornehm fremdartigen Kühle, welche in Folge deſſen zwiſchen Publikum und Schauſpieler eintrat und die den Rückſchritt unſerer Bühne ſo weſentlich beſchleunigte. Ja es ſcheint mir nicht unwahrſcheinlich, daß, mit einer künftig zu erhoffenden, zweiten Regeneration unſerer Bühne, einem erneuten, wahrhaften dramatiſchen Leben, auch die improviſirte Komödie wieder erwachen wird: ohne Zweifel dann auch ſie in noch vollendeterer, höherer Weiſe. —

Endlich der dritte Gegner: die Oper. Es iſt ſchon neulich die Rede davon geweſen, mit welcher überraſchenden Schnelligkeit, getragen von der Schauluſt der Menge, dieſe neue Gattung ſich durch Deutſchland verbreitet hatte und wie namentlich die reichen Handelsſtädte, Leipzig, Nürnberg, Hamburg ꝛc. einen gewiſſen Stolz darin ſetzten, dies Kind

höfiſcher Prachtliebe, fürſtlicher Verſchwendung bei ſich zu noch größerer Pracht, noch größerer Ueppigkeit auszubilden. Beſonders am letztgenannten Orte, in Hamburg, erreichte die Oper eine außerordentliche Blüthe. Nicht als ob die Hamburger ſo vorzügliche Sänger, ſo außerordentliche Componiſten gehabt hätten, wiewohl unter letztern ein Reinhard Keyſer, ein Karl Heinrich Grünewald, ja ſelbſt Händel, der große, unſterbliche Händel, genannt werden. Allein die Muſik (ſo paradox dies auch klingen mag) ſpielte damals in der Oper überhaupt nur eine Nebenrolle, es waren beſten Falls Concertſtücke, einzelne muſikaliſche Piecen, willkürlich aneinandergereiht, ohne eine Ahnung jener inneren Einheit, jener dramatiſchen Lebendigkeit, welche zuerſt durch Gluck, dieſen Dichter in Tönen, hervorgerufen ward; es war eine eklektiſche, keine dramatiſche, eine decorative, keine Opernmuſik. Dagegen worauf das Uebergewicht der Hamburger Oper ſich gründete, das war erſtlich die außerordentliche Menge poetiſcher Kräfte, die ſich in Hamburg der Verfertigung der Opernterte zuwandte. Keine andere Stadt brachte ſo zahlreiche, ſo neue Opern, wie Hamburg, weil nirgend anders dieſe Menge von Federn bereit war, jeden beliebigen Stoff ſofort in einen Operntert zu verwandeln. Dieſer anſcheinend ſo untergeordnete, ſo beiläufige Zweig der Literatur wurde in Hamburg ordentlich gewerbmäßig betrieben und in den Rang einer eigenen ſelbſtändigen Literatur erhoben; wenig hamburgiſche Dichter möchte es in dieſer Periode geben (und es gab damals der Dichter viele in Hamburg, der bürgerliche Reichthum der Stadt culminirte in einer lebhaften literariſchen Bildung, einer eifrigen Pflege der Künſte) — wenig hamburgiſche Dichter möchte es in dieſer Zeit geben, die nicht eine — aber was will eine ſagen?! die nicht Dutzende, Hunderte von Opernterten geſchrieben.

Das Zweite ſodann, wiewohl in der That das Erſte und Hauptſächlichſte, war das hamburger Geld. Die Stadt war die reichſte, ihr Opernhaus das prächtigſte in Deutſchland. Es wird ihm nachgerühmt, die künſtlichſten Maſchinerien, die herrlichſten Decorationen gehabt zu haben. Neun und dreißigmal konnte es die Seitenſcenen, etliche hundertmal die Mittelvorſtellungen verändern; die Verſenkungen, die Flugwerke, die Strickleitungen leiſteten das Unglaubliche; Pferde, Kameele,

Eſel zogen in ganzen Schaaren über die Bühne; funfzig Thaler per Oper war der Satz für den Komponiſten, und für die Ausſtattung war regelmäßig das Fünffache ausgeworfen —: ganz das gleiche Verhältniß alſo, wie heute, wo es auch ganz gewöhnlich iſt, daß der neue Seidenrock, den die Intendanz der erſten Heldin bewilligt, gerade das Doppelte koſtet von dem, was dieſelbe Intendanz dem Dichter, dem Komponiſten als Almoſen hinwirft, ja wo nicht ſelten die Ausſtattung Einer Oper, Eines Ballets mehr koſtet, als alle deutſchen Dichter zuſammen von allen deutſchen Bühnen jemals bezogen haben!

Allein es iſt das Eigenthümliche derartiger Reize, daß ſie ſich im Genuſſe ſelbſt abſtumpfen. Die Pracht der Oper, wie groß ſie war, ſollte ſie doch noch immer größer, das Ueberraſchende noch immer überraſchender, das Neue noch immer neuer ſein. Den chriſtlichen Himmel und den heidniſchen Olymp, Griechen und Römer, Perſer und Mongolen, man hatte es Alles gehabt, man hatte ſich an Allem ſatt und überſatt geſehen. Schon, um nur etwas Neues, etwas noch nicht Dageweſenes zu haben, griff man zu den gemeinſten, trivialſten Stoffen, den alltäglichſten, derbſten Figuren. Dieſe Bühne, auf der ſo eben noch Gott Vater und Sohn, Ulyſſes und Nebukadnezar, Semiramis und Octavia in feierlichem Zuge, trillernd, vorübergeſchritten waren, verſchmähte es nicht, zur Abwechſlung auch einmal Pferdemärkte und Schlachtfeſte, Ochſenhändler und Fiſchweiber, ſingende Nachtwächter und ſolfeggirende Hausknechte vorzuführen; die gemeinſten Späße, die gröbſten Zoten, die einfältigſten Hanswurſtſtreiche, die nur jemals das Publikum der Hellerbude in wieherndes Gelächter verſetzt, ſie wurden nicht zu ſchlecht befunden, auf Noten geſetzt, je nach Gelegenheit, auch das feine, das gebildete Publikum der Opernhäuſer anmuthig zu zerſtreuen.

Um es alſo kurz zu ſagen: die Oper, in ihrer damaligen übertriebenen, nur auf den gröbſten Sinnenreiz berechneten Geſtalt, ging an ſich ſelbſt und ihrem eigenen Ueberreiz zu Grunde. Es war ein todter, wenigſtens ein abſcheidender, ein ſelbſtmörderiſcher Feind, gegen welchen Gottſched ſeine Angriffe richtete; es war unnöthige Mühe, die er ſich gab, indem er aus der Theorie der Dichtkunſt bewies und mit gelehrten

Gründen erhärtete, die Oper ſei der Gipfel menſchlichen Aberwitzes und nur ein Toller könne Geſchmack daran finden; es war endlich übertriebene Sorgſalt, daß er, um das Publikum für die von ihm verfehmte Oper einigermaßen zu entſchädigen, das Zwittergeſchlecht der Sing- und Schäferſpiele, gleichſam homöopathiſche Opern, Opern in usum delphini, auf ſeiner gereinigten Bühne zuließ — und auch ſie nicht ohne Widerſtreben. Die Oper, wie geſagt, ſtarb an ſich ſelber hin: und Gottſched, nachdem er mit ſichtlicher Freude, in boshaften Bülletins, den immer ſchwächer und ſchwächeren Zuſtand des Patienten gleichſam annoncirt, hatte bald darauf, im Jahre 1741, die Genugthuung, anzeigen zu können: daß in dieſem Jahre die letzte deutſche Oper gegeben worden ſei. —

So hatte Gottſched denn alſo wirklich ſeinen Zweck erreicht. Verſchwunden war die Staatsaction, zu Grabe getragen die Oper, und ſelbſt der Hanswurſt hatte ſein Kleid wenigſtens ändern und eine etwas ehrbarere Miene annehmen müſſen. Unſere Bühne war regelmäßig geworden, erſtaunlich regelmäßig; die Schauſpieler hatten gelernt, Alexandriner zu ſprechen und ſich mit Anſtand und Würde zu bewegen; das Publikum ſelbſt war von der überladenen Tafel der Opern und Staatsactionen zu einer wohlthätigen Einfachheit, ja Nüchternheit zurückgekehrt.

Und doch nur wohlthätig als Uebergang! Schon erhob ſich der deutſche Genius zu neuen, weiteren Flügen, das Feld, das Gottſched von überwucherndem Unkraut gereinigt hatte, ſchon ſollte es eigne, köſtliche Früchte der Dichtung tragen. — Die franzöſiſche Regelmäßigkeit war außerordentlich viel geweſen, im Vergleich zu jenen Ungeheuern von Formloſigkeit und Ungeſchmack, welche ſie verdrängt hatte; ſie war nichts, und weniger als nichts, im Hinblick auf das, was unſere Dichtung werden ſollte. Einer abſtracten Formloſigkeit gegenüber war die abſtracte Form, als Schule und Bildungsmittel, vollkommen berechtigt geweſen: jetzt dagegen, wo Form und Inhalt, Innerlichkeit und Aeußerlichkeit ſich aufs Neue durchdringen und verſöhnen ſollten, brauchten wir andere Führer und andere Muſter, als Gottſched und die er gepredigt hatte, die Franzoſen.

Dies waren Leſſing, Shakeſpeare und die Griechen.

Anmerkungen.

Zu pag. 105: in der Poeſie ſelbſt war Günther aufgetreten. Geb. 1695, geſt. 1723. Vgl. über ihn namentlich das überaus günſtige, anerkennende Urtheil Goethe's in Dichtung und Wahrheit, II, p. 81: ſämmtl. Werke Bd. XXV. der kleinen Ausgabe: ein Urtheil, deſſen Wahrheit und vollſtändigſte Giltigkeit der Verf. dieſes Werkes im Götting. Dichterbd. p. 56—65 verſucht hat, gegen Gervinus herbe und mißgünſtige Beurtheilung Günthers (III, 517 fgg.) des Näheren zu erweiſen. — Auch Günther hat ſich im Dramatiſchen verſucht: „die von Theodoſio bereute und von der Schul-Jugend vor Schweidnitz den 24. Sept. A. 1715 vorgeſtellte Eiferſucht" —: ein Schulſtück von einem Schüler, alſo ſchlecht genug.

Zu pag. 106: Chriſtian Weiſe. Geb. 1646, ſt. 1708. Vgl. über ſeine Dramen beſonders Grrvinus III, 475, ſowie über ſeine Romane und „politiſchen" Schriften ebendaſ. 412 fgg. — Wir haben es hier natürlich nur mit den erſteren zu thun: und wird die Wichtigkeit der von ihm vertretenen Reaction gegen die Lohenſteinſche Schule, ſowie überhaupt die eigenthümliche und einflußreiche Stellung des Mannes ein längeres Verweilen bei ihm, hoffe ich, entſchuldigen. — Was zunächſt die Zahl und Titel ſeiner Stücke betrifft, ſo würde ein namentliches Verzeichniß derſelben unſre Leſer allerdings ermüden, indem es ihrer nicht weniger als dreißig und etliche ſind: und begnüge ich mich deshalb auf Gottſched im Nöth. Vorr., das letzte Regiſter, zu verweiſen. — Dagegen über Tendenz und Abſicht ſeiner Stücke, wollen wir ihn ſelbſt, in einigen Auszügen aus der Vorrede zu: „Chriſtian Weiſen's Luſt und Nutz der Spielenden Jugend," Dresden und Leipzig 1690, ſich des Näheren ausſprechen laſſen: „In regard meiner Profession iſt mirs keine Schande, wenn die Leute ſprechen, ich könne Comoedien machen. Denn ſie geben mir ein Zeugniß, daß ich mich in den Stylum, in den Unterſcheid der Gemüther, in die Affecten, und in die politiſche Oratorie finden kan, hingegen werde ich keinen Schimpff verdienen, wenn ich ſage, daß mich meine inclination nicht antreibe mit dem agiren ſelbſt viel Weſens zu machen. In Weiſſenfels war ich Professor Poëseos, da hätte mir ſolches vor andern wohl angeſtanden; Ich war zugleich Professor Politices, da hätten mich allerhand politiſche Begebenheiten darzu antreiben ſollen.... Allein ich kunte mich nicht darzu bereden laſſen. Warum? Ich hatte keine inclination darzu, daß ich mich alſo bemühen, und was andres darbey unterlaſſen ſolte.... Nach der Zeit bin ich von GOtt an einen Ort beruffen worden, da man von hundert Jahren her die Jugend mit Comoedien auffgemuntert hat, und da wol vor dieſem dem Rectori gleichſam ein defect gezogen worden, wenn er ſich zu ſolchen exercitiis etwas beſchwert hat befinden wollen. Alſo habe ich der Gewohnheit nach gelebet, und weil ſich fremde Stücke mehrentheils weder auff den Ort, noch auff die Perſonen, am allerwenigſten auff die gute intention zu

ſchicken pflegen: So habe ich die unvergleichliche Gedult über mich genommen, bey geſuchten Neben-Stunden, ohne den geringſten Abgang meiner ordinair- und extraordinair-Arbeit alle Jahr 3 Spiele meinem Amanuensi in die Feder zu dictiren. Damit vermeinte ich ſo viel zu erhalten, daß mir nichts wenigers als die Unwiſſenheit dürffte vorgeworffen werden, wenn ich etwan wegen des Alters, wegen einfallender Schwachheit, oder aus andern Urſachen das Theatrum möchte feyern laſſen. Weil es auch eingeführet iſt, daß man drey Tage nach einander was neues hat ſehen wollen. So machte ich bald im Anfange die Eintheilung, daß erſtlich etwas Geiſtliches aus der Bibel, darnach was Politiſches aus einer curiöſen Hiſtorie, letzlich ein freyes Gedichte, und in ſolchen allerhand nachdenkliche Moralia die Zuſchauer bey dem Appetit erhalten möchten."

Ueber den ſchon in der vierten Vorleſung berührten Mißſtand, der aus der großen Anzahl der Schüler, mithin auch der Acteurs für den inneren Bau der Stücke ſelbſt hervorging, macht Weiſe ſelbſt folgende Geſtändniſſe: „Ich muſte bey dieſen Spielen gar zu viel Perſonen accommodiren, welche mehrentheils was rechts wolten zu agiren haben. Und wenn man auch den Zweck des gantzen Werckes betrachten will, ſo gehöret wol einer von der Jugend ſo nahe darzu als der andere. Ja es müſten auch kleine Knaben mit guter Manier eingemiſchet werden, daß ſie bey rechter Zeit ſich zu einer anſtändigen Hardiesse beqvemen lernten. Inmittelſt kunte ich nicht davor, wenn der Invention einige Gewalt geſchehen muſte. Das iſt, die Perſonen, welche nach Anleitung der Hiſtorie ſolten auff dem Platze ſein, die muſten darvon bleiben, damit die andern was zu reden bekamen. Und alſo lieſſen viele Intriguen, viel Affecten, viel luſtige Händel mit unter, welche ſonſt zurücke blieben wären, wenn man die Perſonen nach dem Spiele und nicht das Spiel nach den Perſonen hätte richten dürffen. Hiermit war mein gröſtes Kunſtſtücke, daß ich die Kunſt verbergen, und das gantze Gebäude gleichſam auff einem irregulairen Platz aufführen kunte. Nechſt dieſem merckte ich wohl, daß die Stücke, welche bey nahe hundert Perſonen bedurfften, anders wo nicht ſo leicht würden anzubringen ſeyn. Denn geſetzt, der Coetua möchte an vielen Orten eben ſo ſtarck ſein: So giebt es doch nicht alſo fort Leute, die ſich punctuel zu dieſer oder jener Parthey ſchicken. Und ich wuſte ſelber nicht, ob ich ein Stücke, daß ich mit gewiſſen Leuten wohl auffgeführet hätte, wenig Zeit darnach zu wege bringen würde, wenn die Haubt-Perſonen entweder weggezogen, oder die Weibsbilder um ihren Discant kommen wären. Denn in den meiſten Dingeu ſahe ich auff der Leute Naturel welche die Perſon haben ſolten. Waren ſie munter oder ſchläfferich, trotzig oder furchtſam, luſtig oder melancholiſch, ſo accommodirte ich die Reden auff ſolche Minen, und auff einen ſolchen Accent, daß ſie nothwendig ihre Sachen wohl agiren muſten. Und wer dieſes in acht nehmen wil, der mag die ſchlechteſten Kerlen auff die Bühne bringen, wenn ſie nach ihren Naturel zu reden haben, wird es propre und geſchickt heraus kommen, wie ein Capellmeiſter ſeine Stücke wohl anbringet, wenn er den Ambitum, die Manier, auch die Stärcke und die Schwäche ſeiner Vocalisten zuvor judiciren lernet."

Ferner über ſeine Bühnenſprache, ebendaſelbſt: „Ferner habe ich etwas gemercket, warum ſich meine Comoedien nicht ſo gut im Buche leſen, als auff der Bühne praeaentiren laſſen. Denn es ſind viel Perſonen, welche nicht den hochdeutſchen accent, wie er im Buche ſtehet, behalten dürffen, ſondern ſie

müſſen ſich nach dem Dialecto richten, der bey uns auch unter galanten Leuten in acht genommen wird. Wo ſie das nicht thun, ſo kommen die meiſten Sprüchwörter und andere ſcharffinnige Reden gar todt und gezwungen heraus. Es iſt bekand, daß man insgemein dafür hält, die Niederſächſiſchen Poſſen-Spiele praesentiren ſich beſſer als die Hochdeutſchen. Und wer die Urſache wiſſen wil, der mag nur dieſes bedencken. Die Nieder-Sachſen bleiben bey ihrer familiaeren pronunciation, damit iſt alles lebendig und naturell: hingegen die Hochdeutſchen reden offt, als wenn ſie Worte aus der Poſtille leſen ſolten, damit werden dem Auctori die beſten Inventiones verdorben. Soll das Sprüchwort wahr bleiben: Comoedia est vitae humanae speculum, ſo muß die Rede gewißlich dem Menſchlichen Leben ähnlich ſeyn. Ein Cavallier, ein fürnehmes Frauenzimmer, ein liederlicher Kerl, ein gemeiner Mann, ein Bauer, ein Jude muß den accent führen, wie er im gemeinen Leben angetroffen wird. Bloß bey Fürſtlichen Perſonen, laſſet man das gezwungene Hochdeutſche passiren. Denn die meiſten Zuſchauer ſind nicht viel darbey geweſen, wo Fürſten und Herren zu reden pflegen, und alſo hilfft die fremde pronunciation darzu, daß ſie ſich was ungemeines darbey einbilden. Und derohalben wer ſich die Mühe nehmen kan, die Perſonen nach dem Dialecto wohl abzurichten, der wird mit ſeiner hochdeutſchen Action den Plattdeutſchen gar wol die Wage halten.“

Endlich über die Art und Weiſe, wie er die komiſche Perſon, den Pickelhäring, einführt: „Wil man auch wiſſen, was der Pickelhering oder ſonſt die luſtige Perſon, ſie mag heiſſen wie ſie wil, zu bedeuten hat, da doch im gemeinen Leben ſolche Leute niemals mitunter lauffen: So meinen zwar etliche, man könne die Perſon nicht entrathen, alldieweil die Austeritaet der Action vornemlich in Tragoedien damit müſſe temperiret werden. Allein, wenn es ſonſt kein ander Abſehn hätte, ſo wolte ich was hohes verwetten, die Zuſchauer allemahl bey guter Luſt zu erhalten, und doch darbey keinen Narren zu gebrauchen. Immittelſt, weil es bey allen Nationen gleichwol auffkommen iſt, daß eine ſolche Perſon nothwendig darzu genommen wird, weil auch im Terentio und im Plauto die leichtfertigen Knechte nichts anders geweſen ſind, als leibhafftige Pickelheringe; geſtalt ich mich beſinne, wie des Plauti Amphitruo an einem fürnehmen Orte praesentiret ward, da war Sosia Pickelhering, und da Mercurius ſeine Geſtalt annahm, ſo kam ein Pickelhering über den andern, welches die Action ſehr luſtig und admirable machte: So muß ich die Perſon aus einem beſſern Fundamente herausſuchen, welches vielleicht manche Comoedianten ſelber nicht verſtehn. Die Sache beruhet auff einer alſo genannten Prosopopoeia. Denn ein jedweder Menſch iſt ſo geſinnet, daß er über anderer Leute Verrichtungen ſich verwundert, und wo nicht öffentlich, dennoch im Hertzen eine kleine Satyram darüber macht. Abſonderlich wenn etliche Perſonen auf dem Theatro vorgeſtellet werden, ſo geſchieht es darum, daß die Zuſchauer ſich darbey verwundern und von der Sache ſelbſt ernſthafft oder höhniſch raisonniren ſollen. Damit nun den Leuten in ſolcher Verwunderung gleichſam eine Secunde gegeben werde, ſo wird eine Perſon darzu genommen, welche gleichſam die Stelle der allgemeinen Satyriſchen Inclination vertreten muß. Alſo trifft es ſich unterweilen, daß eine ſolche Perſon mitten in der Kurtzweil die klügſten Sachen vorbringt. Und die Leute welche mir helffen müſſen, wenn ich dergleichen Sachen dictire, die werden es bezeugen, daß mir keine Scene ſo ſchwer und

mühſam vorkömmt, als wenn ich einen luſtigen und Satyriſchen Kerl mit guter Manier ſol reden laſſen.“

Sodann einige Proben ſeiner Stücke ſelbſt. Und zwar zuerſt aus dem „Keuſchen Joſeph,“ die Scene mit Potiphar's Frau: eine Scene, die bekanntlich für die bildende Kunſt des XVI. und XVII. Jahrhunderts einen Lieblingsgegenſtand gebildet hatte und die es daher nicht ohne Intereſſe ſein wird auch einmal in der dichteriſchen Behandlung eines Poeten, eines Schulpoeten, von Ende des letztgenannten Jahrhunderts zu erblicken. Vorher indeſſen, um dem Leſer einen Begriff zu geben von dieſer wahrhaft erfinderiſchen Elaſticität, mit welcher Weiſe ſeine Stoffe auszudehnen und auf dieſe Weiſe ſeine zahlreichen Acteurs gehörig zur Anwendung zu bringen verſtand, wollen wir das Perſonenverzeichniß des gedachten Stückes mittheilen.

Perſonen des Spieles.

Gabriel, Raphael, Uriel } Engel.
Chor der Engel.
Pharao König in Egypten.
Niobe deſſen Gemahlin.
Arsinoë, Ostraeine } Königliche Princeßinnen.
Canopus Königlicher junger Printz.
Mamylos, Sparthaeos } Arabiſche Printzen.
Thinaeos ein Egyptiſcher Printz.
Serza, Tzaga, Gabra, Nisa } Mohriſche Geſandten.
JOSEPH.
Asnath deſſen Liebſte.
Potiphar Oberhoffmeiſter.
Seres deſſen Gemahlin.
Sesostris der Seres Bruder.
On der Asnath Bruder.
Thmosis der Ober-Schencke.
Sethosis der Ober-Küchenmeiſter.
Amersis der Haubtmann auf dem Caſtell.
Manethon der obriſte Wahrſager.
Tanis des Printzen Lehrmeiſter.
Pithon, Sur } andere Wahrſager.
Armais, Merdes, Bubastus } Hoffjunckern.
Sabazes, Raëmses } Egyptiſche Bürger.
Misphris der Zuchtmeiſter.
Pus, Cis } Zuchtknechte.
Dama, Masa, Kedma, Thema, Sua } Gefangene im Zucht-Hauſe.
No ein luſtiger Diener.
Metaeompse ein luſtiges Cammer-Mägdgen, endlich ſeine Liebſte.
Chor der Wahrſager.
Chor der Gefangenen.

Nun die erwähnte Scene:

Anderer Handlung
Sechſter Aufzug.
Seres. Joseph.

Joseph. Ihre Gnaden.

Ser. (Stehet auff) Seyd Ihr ſchon wieder kommen.

Jos. Der heutige Tag locket alles Volck anders wohin, ſo wil ich mir nterdeſſen etwas im Hauſe zu thun machen. Daß ich aber ſo kühne bin, und

gleich bey Ihre Gnaden einſpreche, ſolches hat mein Patron befohlen, der bittet nochmahls, ſie wolle doch ſo gütig ſeyn und nach Hoffe kommen.

Ser. Ich habe ſchon ſagen laſſen, daß ſie nicht warten dürffen.

Jos. Es war Ihm leid, daß ihre Gnaden ſich mit einer Unpäßligkeit entſchuldigten, und wenn es der König ſelbſt nicht verhindert hätte, ſo würde er ſchon im Hauſe ſeyn

Ser. Er hätte mir doch nicht helffen können.

Jos. Inmittelſt will ich Anſtalt machen, daß ein Medicus geholet wird.

Ser. Ach was ſoll ein Medicus. Ehe ſie wiſſen, wo die Kranckheit herkömmt, ſo wäre mir das Fieber vergangen, fühlet doch an meinen Puls, meynet Ihr denn, daß eine rechte Kranckheit ſoll darhinter ſtecken.

Jos. Ich habe keinen Verſtand von Mediciniſchen Sachen.

Ser. So fühlet mir gleichwohl darnach. Eine frembde Hand kan allezeit beſſer urtheilen, wie der Puls ſchlägt.

Jos. Ich unterſange mich keiner Sache, darinnen ich keinen Verſtand habe.

Ser. Nun ſo laßt doch ſehen, wie ſchlägt euer Puls, daß ich meinen dargegen halten kan.

Jos. Es iſt nicht von nöthen, ein Medicus wird das beſte thun. (will gehn.)

Ser. Verziehet doch, Ihr einfältiger Menſch, höret Ihr es denn nicht, daß ich keinen Medicum verlange.

Jos. Allein Sie verlangen etwas, darzu ein Medicus von nöthen iſt.

Ser. (Ad Spect.) Ach Einfalt, ſoll ich die ſchöne Zeit vorüber laſſen, und ſoll ich mit meiner Begierde nicht verſtanden werden.

Jos. Verlangen Sie keinen Medicum, ſo will ich ſonſt ein Frauenzimmer hohlen laſſen.

Ser. Es iſt niemand da, der uns anſtehet.

Jos. So werden Sie alleine bleiben, ich habe ſonſt zu verrichten.

Ser. Noch eins, ſeht doch, iſt mir daß Schattierfleckgen vom Backen wegkommen.

Jos. Ich ſehe nicht, wo es gelegen hat.

Ser. Es iſt gewiß weg, liegt mirs etwan auf der Achſel, oder iſt mirs tieffer heruntergefallen, helfft mirs doch ſuchen.

Jos. Das iſt eine Arbeit, die mir nicht anſtehet.

Ser. Ihr habt die Inspection über das gantze Haus.

Jos. Drum will ich gehn und will ſehn, was im Hauſe mangelt.

Ser. Die Gemahlin gehöret auch zum Hauſe, und das iſt ja ein geringer Dienſt.

Jos. Es iſt ein unmöglicher Dienſt.

Ser. (faßt ihn bey der Hand.) Warum unmöglich, mein Joſeph?

Jos. Ich habe zu thun, ihre Gnaden laſſen mich gehen.

Ser. Ich laſſe euch nicht gehen, ſoll ich in meiner Kranckheit alleine bleiben?

Jos. Ich will iemanden ſchaffen.

Ser. Derſelbe ſoll bey mir bleiben, dem ich die Kranckheit zuſchreiben muß.

Jos. Ich weiß nicht was ich dencken ſoll.

Ser. Iſt das nicht meine Kranckheit, daß ich von ſo einen artigen und lieben Menſchen keines freundlichen Blickes ſoll gewürdiget werden? Ach mein Joseph, ſo lange ich von euch verlaſſen bin, ſo lang bin ich kranck und wo ich dieſen Tag vergebens hingehen laſſe, ſo haben wir Morgen eine Leiche.

Jos. Ihre Gnaden beſinnen ſich.

Ser. Ach mein liebes Hertze, bedencke dich.

Jos. Ich bin ein elender Sclave.

Ser. Meine Liebe ſoll dir zur Freyheit helffen. Ich bitte nochmahls ſtehe dir doch ſelber nicht in Lichten.

Jos. Was wollen ſie mir geben.

Ser. Mein Hertze, mein Joseph, mich ſelbſt und alles was in meinen Kräfften und Vermögen iſt.

Jos. Das hat ſie ſchon Ihrem Gemahl verſchenckt, und alſo ſtehet es nicht mehr in Ihrer Macht.

Ser. Mein Gemahl ſoll deßwegen nichts verlieren. Ach loſes Kind, plage mich nicht mit deiner Einfalt, komme her und laß dich fragen, warum du meine Sprache ſo lange nicht verſtanden haſt.

Jos. Ihre Gnaden halten ein, biß Ihr Gemahl kömmt, dem ſtehet dieſe Freundligkeit zu.

Ser. Ach mein Kind, der Gemahl ſiehet es nicht.

Jos. Aber Gott iſt bey der Vermählung Zeuge geweſen, der wird es ſehen.

Ser. Mein Joseph, wiltu mich verſchmachten laſſen? komme nur her, es iſt um einen Kuß zu thun, ſo werden ſich deine Gedancken ſchon verwandeln.

Jos. GOtt hat es ſo weit um mich noch nicht verſchuldet, daß ich ſeine Gebott und ſeine Furcht, ſo gar aus den Augen ſetzen ſolte.

Ser. Ach du loſer Joseph, predige nur ein andermahl, jetzo wollen wir luſtig ſeyn.

Jos. Eine ſchlechte Luſt, darbey man Gottes Zorn und die ewige Verdamnüß zu Lohne hat. Sie führen mich an einen Orth, den Gott nicht ſiehet, da will ich Ihrem Anſinnen nicht zuwieder ſein. (gehet ab.)

Ser. Lauffe wie du wilſt, du ſolſt mir noch angehen, oder ich will mein Leben zum Pfande einſetzen. Ach — ach — ach — Joseph du biſt mein, was du nicht mit guten wilſt, das wird mit Gewalt geſchehen. (gehet ab.)

Joseph (kömmt.) Gnädiger GOtt. Ach warum iſt dieſe Verſuchung mir ſo nahe kommen. Ich weiß wohl, daß ich dich nicht beleidigen darff, und ich finde nicht einen Bluts-Troffen bey mir, der ſich in ein ſo wildes und unſinniges Weibs-Stücke verlieben ſolte. Doch weil ein iedweder Menſch an ſeinen Kräfften verzweifeln muß, ſo laſſe doch mein Gebet vor dir gelten, und führe mich nicht in Verſuchung. Was hätte ich davon, wenn ich den kurtzen Augenblick meine Luſt genieſſen ſolte, da ich hingegen das Brandmahl in dem Hertzen die Zeit meines lebens tragen müßte.

Ser. (Kömmt.) Nun ſehe ich doch, daß du muthwillig biſt. Wir ſpielen des Haſchens.

Jos. Es iſt mir leid, daß ich nicht entlauffen ſoll.

Ser. (Hält Ihn.) Ach mein Kind, ſage mirs doch was wiltu haben? verlangeſtu Geld? verlangeſtu ein ſchön Hauß? oder ſonſt was, damit dir kan gedienet ſeyn.

Jos. Ich habe GOtt und gnug. Alſo verlange ich nichts von andern Sachen.

Ser. Aber wie komme ich darzu, daß ich deinetwegen ſterben ſoll:

Jos. Sie laſſen Ihren Gemahl kommen, der wird Sie wieder lebendig machen.

Ser. Ach du einfältiges Hertze, man ſiehet es wohl, daß du noch keinmahl biſt darbey geweſen. Thue mirs nur einmahl zu gefallen, und küſſe mich, du wirſt ſehen, daß ich dir den Weg zur Glückſeligkeit gewieſen habe (Sie hält Jhn). Ach mein Hertze, nur ein Mäulgen.

Jos. Jch will nicht, ich mag nicht, Sie laſſe mich gehen.

Ser. Jch gehe nicht. Habe ichs verdienet, ſo ſchlage mich. Du biſt doch mein.

Jos. Sie iſt nicht mein. Jch muß gehen.

Ser. Ach Joseph du biſt mein. Ach was iſt doch ſo ein ſchlechtes thun um ein Mäulgen. Wilſtu dich denn nicht bezwingen laſſen.

Jos. Es geſchiehet nicht. Laſt mich oder ich brauche Gewalt. (Er machet ſich loß.)

Ser. Mache was du wilſt, ich will dir doch als eine Klette anhangen. Siehe da was wilſtu machen. Kehre dich um, mein Hertze (Sie läſt ſich ſchleppen.) Mein Joseph, Ach ſiehe doch her, ich bin es, ich habe dich ſo lieb. Ach Joseph! Ach — ach — es wird mir ſauer iſt es bald genug?

Jos. Ja es iſt genug. (Er läßt das Kleid in Jhrer Hand und gehet durch.)

Ser. Ach Joseph! Wo bleibeſtu? mit dem Kleide wird mir nicht gedienet ſeyn. (Sie läufft hinein, kombt bald heraus) Joseph, Joseph, wilſtu dich unſichtbar machen — — — Du wirſt mir wohl nicht aus dem Hauſe verſchwunden ſeyn. Ach es iſt noch Zeit, die Sünde ſoll dir vergeben ſeyn, komm nur und tröſte mich. (Sie guckt in alle Scenen) Joseph, Joseph, (ad Spectat.) Ach du ſchönes Kind, ſoll ich deiner nicht genieſſen. Ach Joseph wie niedlich biſtu, wenn ich nur an dein Geſichte gedencke. Ach — Ach — Ach was vor ein Paradieß hätte ich bey dir finden ſollen. Nun zu guter letzt Joseph, biſtu da, ſo komme. Nun wilſtu nicht ſo will ich auch nicht, und wer weiß wer die Hände noch am erſten über den Kopff zuſammenſchlägt. Ach — iſt niemand da, der mir hilfft, ich leide Gewalt, deß Herrn Oberhoffmeiſters Pallaſt wird geſchimpffet. Jhr Leute helfft mir, helfft mir — — —

ꝛc. ꝛc.

*

Ferner, als Probe ſeines hochtragiſchen Stiles — oder richtiger, ſeiner völligen Unfähigkeit, hochtragiſchen, leidenſchaftlichen Situationen, bedeutenden hiſtoriſchen Charakteren irgend genug zu thun, eine Scene aus dem „Neapolitaniſchen Rebell Masaniello" (gleichfalls im Zittauiſchen Theatrum), und zwar die berühmte Wahnſinnskataſtrophe:

Fünffter Handlung
Vierzehnder Aufftrit.
Tambourino, Saldo, Masaniello raſend.

Mas. Ha! ſeyd ihr dieſelben Schelmen, die mich verrathen wollen, und hab ich den Danck darvon, daß ich euch den erſten Tag nicht die Hälſe gebrochen habe? Höre, was ſtehſtu da?

Sald. Jhr Excellentz, ich erwarte ihren Befehl.

Mas. Wer läſt mir die Peſtilentz wünſchen.

Sald. Jch ſagte ihr Excellentz.

Mas. Ha, der Vice-Roy ſteckt dir im Kopffe: der Hund ſoll noch dieſen

Tag an lichten Galgen kommen, und du verfluchter Schelm ſolſt zwey Ellen drunter gehenckt werden.

Sald. Ach Gnade, ich bin ein ehrlicher Bürger.

Mas. Ein Verräther magſtu ſeyn! geh und ſage dem Vice-Roy, Er ſol bey Vermeidung meiner Ungnade gleich dieſen Augenblick kommen, und ſich hencken laſſen. Gehſtu noch nicht? das Hertz im Leibe ſoll dir zerbrechen, wo du langſam biſt.

Sald. Ach wie angenehm iſt mir der Befehl, daß ich davon lauffen kan. (Geth ab.)

Mas. Aber du Bernheuterſcher Drommel-Schläger, darum verdienſtu dein Brodt mit Müſſiggehn? ſchlage mir einem March, oder ich mache dir deinem Schädel zum Kalbfell.

Tamb. Gnädiger Herr Oberſter, ſie haben zu befehlen.

(Er ſchläget.)

Mas. Hund das iſt des Vice-Roy ſein Leib-ſtücke, ſchlage mir einen March, wie ich gerne höre - - du thuſt mirs zu Trotze, und ſpieleſt mir eines von dem König in Franckreich - - - ie du verfluchter Vogel, ſieheſtu mich nun gar vor den Pabſt an? mache mir mein Leibſtücke, oder ich wil ſelber drommeln.

Tamb. Ich wende meine Kunſt an, ſo weit ſich mein Vermögen erſtrecket; allein es iſt mein Unglück, daß ich das rechte Stücke nicht erfinden kan.

Mas. Halt ich wil das rechte Stücke treffen, und darnach wil ich deinen Kopff in hundert Stücke ſchmeiſſen, gieb her dein Clavicimpel.

(Er nimt ihm Die Drommel und ſchläget närriſch darauff.)

Fünffter Handlung
Funffzehnder Aufftrit.

Masaniello, Tambourino, Flavio, Roberto.

Flav. Was muß dieſer neue Lermen bedeuten?

Rob. Ein neues Unglücke über Neapolis. Der Oberſte rühret ſelbſt die Drommel, wer wil ungehorſam ſeyn?

Flav. Er ſetzt uns auff die Probe, ob wir Luſt haben unſere Köpffe zu verlieren.

Mas. Heran ihr Hunde, wiſſet ihr nicht, wer euch zu befehlen hat?

Flav. Hier ſind wir als unter thänige Diener.

Mas. Wem bin ich unterthänig? Dir gewiß, du Lumpen-Hund.

Rob. Wir ſind Diener.

Mas. Ihr ſolt wiſſen, daß ich Macht habe euch zu ſtraffen.

Flav. Unſer Leben ſteht in ſeiner Gewalt.

Rob. Und wir demüthigen uns vor ihm, als vor einem Herren von Neapolis.

Mas. Wer ſagt das mehr: Drommel-Schläger, geh flugs und laß dieſen ehrlichen Kerlen zehn tauſend Cronen zahlen.

Tamb. Mein Herr, wer ſol es auszahlen?

Mas. Du Beſtie, meinſtu das ich deine Drommel behalten will? Da haſtu den Lumpen-Qvarck und zum Poſſen wil ich dich zu einem Fürſten machen. Gleich dieſen Augenblick, mache dich nach Aversa und nim dieſe zwey Zeugen mit, daß ſie wiſſen, wer dich zum Fürſten gemacht hat.

Tamb. So wollen wir gehn.

Mas. Du ſolſt nicht gehen: du ſolſt eins mit mir ſauffen, und ſolſt in der See mit mir baden, und aus deiner Drommel müſſen wir des Königes Geſundheit ſauffen. Fort! wer mir nicht folgt der iſt des Todes.

Fünffter Handlung
Sechzehnder Aufftrit.

Francesco, hernach Masaniello.

Franc. Ey, ey, daß läſt ſich noch zu ſchlechten Friede an, unſer Kloſter ſoll dem neuen General 50000 Ducaten bezahlen, wo wir in den Kloſter nicht verbrennen wollen: nun muß ich auff Befehl meines Obern da herum ſchleichen, ob mir iemand begegnet, der etwas böſes im Sinne hat.

Mas. (Kömt gelauffen.) Du Lotter-Bube, wer heiſt dich auff der Gaſſen herumlauffen.

Franc. Herr ich gehöre in das Kloſter.

Mas. Was? gehöreſtu in das Kloſter? wo haſtu dein Kleid?

Franc. Herr es iſt uns verboten worden.

Mas. Ein Schelm hat dirs verboten. Sage, ſie ſollen alle mit einander ihre lange Kleider wieder anlegen, oder Mönche, Pfaffen und alles Ungeziefer ſollen alle mit einander in die See geſchmieſſen werden.

Franc. Ich wil den Befehl ausrichten.

Mas. Wo wilſtu hinlauffen? Weiſtu nicht, daß ich Pabſt bin, und das ich deinen Schabehälſichten Praelaten ſelber befehlen kan? O du Schwein-Kopff, das ich dir nicht den Bart ausräuffen ſol.

(Er fält über ihn und macht poſſierliche Lectiones mit ihm.)

Fünffter Handlung
Siebzehnder Aufftrit.

Vitale, Bravo, Francesco, Masaniello.

Vit. Mein Herr er laſſe ſich doch bewegen, und ſchone dieſes unſchuldigen Mannes.

Brav. Wenn wir den Haß der Weltlichen und Geiſtlichen über uns laden wollen, ſo müſſen wir wohl verlohren ſeyn.

Mas. Ihr Hundes-Buben wer ſeyd ihr?

Vit. Ich bin ein getreuer Diener der bey der itzigen Regierung Leib und Leben laſſen wil.

Mas. So ſtehe auff meiner Seite.

Vit. Das wil ich thun als ein ehrlicher Kerl.

Mas. Aber wer biſtu?

Brav. Ich bin auch ſo gut.

Mas. Haſtu nicht meine Action gedatelt, da ich meine Autorität an dem Mönche ſehen ließ.

Brav. Ich geſtehe es, ich habe vor ihn intercediret.

Mas. Das heiſt ſo viel, du haſt mich gedatelt, und dieſes haſtu verdinet.

(Er giebt ihm eine Maulſchelle.)

Brav. Dieſer Lohnung halben bin ich nicht in die Stadt kommen.

Mas. So packe dich zwantzig Meilen von Neapolis weg, wo ich dich in einem Tage nicht zwantzig mal ſol hencken oder köpffen laſſen? Aber was iſt

dort vor ein Aufſtand vom Volcke; laſt ſie herkommen, oder wo ich ſie ſuchen ſoll, ſo ſtehen ſie in Lebens Gefahr.

Vit. Es ſind ſchwache Leute welche ihre Kinder von der Gaſſe nach Hauſe führen.

Mas. Sie müſſen herkommen.

Fünffter Handlung
Achzehnder Aufftrit.
Elisa, Laura mit ihren Kindern und
den andern Weibern.

Elis. Ach wie sträfflich iſt der Herr Oberſte.

Laur. Ich höre, es iſt kein Menſch mehr des Lebens ſicher: er haut und ſticht um ſich, wie der böſe Volant.

Elis. Ach wenn er mir meine Kinder in Schaden brächte.

Laur. Mein Mann iſt erſt in Leib und Lebens Gefahr bey ihm geweſen.

Elis. Ach er kömt auf uns loß: ach er ſchlägt uns doch alle zu Tode.

(Er kömt mit bloſſen Degen auf ſie loß, ſie fallen alle nieder auff die Knie und ſchreyen:)

O gnädiger Herr Oberſter.

Mas. Was ihr Beſtien? Wer iſt euer Oberſter; Ich habe nichts mit dem Ampte zu ſchaffen, der Vice-Roy iſt euer Herr.

Laur. Ja, ja der Vice-Roy.

Mas. Was ſagſtu? haſtu mich auch ſchon abgeſetzt. Weiche mir aus den Augen, oder du muſt ſterben.

(Er jagt ſie hinein, und fängt mit den bloſſen Degen ſchändlich an zu raſen.)

Mas. Ha, wo iſt der König in Spanien? ich wil Brüderſchafft mit ihm machen. Sieh da, biſtu der Pabſt? ich werde gewiß die Lehn bey dir ſuchen ſollen. Oder wilſtu mich irgend zum Cardinal machen, daß ich meine Charge zu Neapolis verlieren ſoll? Siehe, da haſtu eines mit dem Degen, daß dir die Haare in deinem ſchimmlichten Barte in der Lufft herum fliegen. O was wolt ihr? Läſt mich der Vice-Roy gefangen nehmen? Ich will ſehen, wer mich angreifft. Schlag todt, ſchmeiß zu!

(Er läufft in der Raſerey hinein.)

*

Zu pag. 228: Der Joh. Riemer, Chriſt. Fr. Henrici ꝛc. Vgl. Gervinus III, 478.

Zu pag. 232: Daher auch, nachdem wir (wohlgemerkt nach ſeiner Meinung). So z. B. in der Vorrede zum erſten Theil der (unten noch näher zu erwähnenden) „Deutſchen Schaubühne, nach den Regeln und Exempeln der Alten," p. 19: „Nunmehro würde es ferner unnöthig ſeyn unſre Schaubühne mit Ueberſetzungen zu überhäuſen. Wenn muntre Dichter ſo viel gute Muſter vor Augen haben, ſo können ſie ſich den Geſchmack ſchon ſo bilden, daß ſie weiter keine Hülfe der Ausländer bedürfen. So wie ich es alſo nicht länger für rathſam halte, ewig bei unſeren Nachbaren in die Schule zu gehen ꝛc." Ebenſo

in der Krit. Dichtk. (v. 1741) p. 87, vgl. Manſo in den Nachtr. zu Sulzer's Theorie ꝛc. VIII, 94, mit dem immerhin beherzigenswerthen Zuſatz: „Man muß ſich nur über die ſclaviſche Hochachtung des Ausländiſchen, die uns Deutſchen bisher mehr geſchadet, als genützt hat, erheben." S. auch Manſo a. a. O. 89. — — Was die im Text namhaft gemachten Dichter betrifft, ſo gehört Poſtel (Chr. Heinr. geb. 1658, ſt. 1705) zur Geſellſchaft der hamburgiſchen Operndichter, zu Ende des 17. Jahrhunderts. Außerdem (und hierauf eben bezieht ſich Gottſched in der oben citirten Stelle) gab er den Anfang eines epiſchen Gedichtes: „Die liſtige Juno, wie ſolche von dem groſſen Homer im vierzehnten Buche der Ilias abgebildet ꝛc. nunmehr in deutſchen Verſen vorgeſtellet, und mit Anmerkungen erkläret durch Chriſt. Heinr. Poſtel", Hamburg 1700, ſowie den (aber gleichfalls unvollendeten) „Groſſen Wittekind, in einem Heldengedichte von Chriſt. Heinr. Poſtel, Hamburg 1724." Namentlich dies letztere Gedicht galt bei der Gottſchedſchen Schule und ihren Freunden für das wahre Muſter eines epiſchen Gedichtes; Weichmann, der Herausgeber, entblödete ſich nicht, in der Vorrede auszuſprechen, Poſtels Wittekind, wenn der neidiſche Tod nur ſeine Vollendung nicht gehindert hätte, würde Deutſchland mehr Ruhm gebracht haben, als Italien von Taſſo und Marino zuſammen jemals gehabt. — Vgl. Gervinus III, 531. Schönaich (Ephraim Otto Freiherr von, geb. 1725 ſt. 1807), Verfaſſer eines Heldengedichtes „Hermann oder das befreite Deutſchland" (1751): von welchem, trotz der poetiſchen Erbärmlichkeit deſſelben, Gottſched dennoch, weil weniger wohl aus wirklicher Bewunderung des Gedichtes, als um ein Gegengewicht zu bilden gegen den eben damals aufblühenden, ihm höchſt verdrießlichen Ruhm Klopſtock's, ſowie um ſich einen neuen treuen Anhänger, obenein einen Herrn Baron, zu gewinnen, die Veranlaſſung nahm, den Verfaſſer öffentlich mit dem poetiſchen Lorbeer zu krönen (1752). Ein zweites epiſches Gedicht: „Heinrich der Vogler oder die gedämpften Hunnen" fiel um nichts beſſer aus. Ebenſo in ſeinen Trauerſpielen (Zayde, Marianne, Thusnelda, Zarine und Stryampäus, ſämmtlich 1754, Montezuma, 1763) zeigte er ſich als geiſtlos kindiſcher Nachbeter, beinahe könnte man ſagen Anbeter Gottſcheds. Vgl. Gervinus IV, 49. 161. 363. Auch das zu ſeiner Zeit und unter den Gottſched-bodmeriſchen Streitſchriften als eine der wichtigeren berühmte „Neologiſche Wörterbuch oder die ganze Aeſthetik in einer Nuß, als ein ſichrer Kunſtgriff, in vierundzwanzig Stunden ein geiſtvoller Dichter und Redner zu werden . . . Alles aus den heiligen Accenten der heiligen Männer und Barden des jetzigen überreichlich begeiſterten Jahrhunderts zuſammen getragen, und den größten Wortſchöpfern unter denſelben aus dunkler Ferne geheiligt von einigen demüthigen Verehrern der ſehraffiſchen Dichtkunſt" (1754) hat Schönaich zum Verfaſſer: ſ. ebendaſ. 162, ſowie Manſo a. a. O. — Von Quiſtorp (Th. J. geb. 17?, ſt. 17?) ſind nur einige Ueberſetzungen franzöſiſcher Luſt- und Trauerſpiele in Gottſched's Deutſcher Schaubühne bekannt, z. B. Bd. IV (vergl. Vorr. p. 11), auch VI wo gleichfalls die Vorr. zu vergleichen iſt. — Ueber Joh. El. Schlegel ſ. unten, zu Vorl. VII.

Zu pag. 233: Friederike Caroline Neuberin. Geb. um 1700, ſt. 1768 im Dorfe Laubegaſt bei Dresden, wo ihr auch ſpäter (1777) ein, noch heute erhaltenes Denkmal errichtet ward: ſ. die Schilderung im Reichardtſchen Theaterkalender für 1777, p. 78—84. Ueber ihre Schickſale im Einzelnen iſt,

außer der mehrfach citirten Schmidſchen Chronologie p. 58 ſgg., hauptſächlich Blümner's Geſch. des Theaters in Leipzig p. 44—76, vor Allem aber Schütz, p. 209—244 zu vergleichen. Leſſing's Urtheil über ſie vom Jahre 1754 („Man müßte ſehr unbillig ſein, wenn man dieſer berühmten Schauſpielerin eine vollkommene Kenntniß ihrer Kunſt abſprechen wollte. Sie hat männliche Einſichten; nur in einem Artikel verräth ſie ihr Geſchlecht. Sie tändelt ungemein gern auf dem Theater. Alle Schauſpiele von ihrer Erfindung ſind voller Ruf, voller Verkleidung, voller Feſtivitäten, wunderbar und ſchimmernd ꝛc."), aus der Vorrede zu Mylius' Schriften, ſ. in der Lachm. Ausg. der ſämmtl. Werke IV, p. 442; auch bei Schütz p. 214, 215. Eine eigene Biographie: „Leben und Thaten der weltberüchtigten Frau Neuberin ꝛc." ſoll 1744, in zwei Theilen in Quart, von einem gewiſſen D. W. Mayer in Zwickau erſchienen ſein: ebendaſ. 244. — Vgl. Gervin. III, 474, IV, 362 ſgg.

Ebendaſelbſt: die gereinigte Bühne ſelbſt wieder verunreinigte. S. Schütz p. 230, wo zur Beſtätigung auch die Chronologie p. 78 citirt wird. Allein dieſe Stelle ſagt vielmehr gerade das Gegentheil, nämlich daß die Neuberin zwar zu Kiel wieder einmal in Hanswurſttracht erſchienen, jedoch nur, um den Hanswurſt ſelbſt zu verſpotten. — Inzwiſchen kommt es auf dieſen einzelnen Fall gar ſo genau nicht an, da Anſchlagzettel und Titel, wie die bei Schütz p. 221 mitgetheilten, verbunden mit der Schlußwendung des obigen Leſſingſchen Urtheils, ſehr wohl erkennen laſſen, wohin die Neuber mit der Zeit ausſchweifte und daß ſie, weit entfernt, den ſtrengen Geſchmack um jeden Preis aufrecht zu erhalten, der Schauluſt und Eitelkeit des Publikums größere Zugeſtändniſſe machte, als ſich überall billigen läßt.

Zu pag. 235: ſo waren ſchon ſeit 1650 der Cid des Corneille ꝛc. Gervin. III, 472.

Ebendaſelbſt: auch wohl in einzelnen Aufführungen verſuchsweiſe auf die Bretter gebracht worden. Eine ſolche Aufführung war z. B. die des Polyeucte, „mit ſich dazu fügenden neuen Erfindungen vermehrt," welche 1669 zu Leipzig ſtatt fand und die, wie bereits oben erwähnt worden, auch dadurch merkwürdig iſt, daß Veltheim, noch als Student, darin beſchäftigt war. — Doch gingen dieſe und ähnliche Aufführungen zumeiſt noch von Univerſitäten, gelehrten Schulen und ähnlichen Körperſchaften aus, und gehören ſie daher, genau genommen, nicht hieher. Vielmehr unter den Aufführungen regelmäßiger Stücke, welche von eigentlichen Theaterprincipalen unternommen wurden und unmittelbar dem großen Publikum beſtimmt waren, dürfte wohl die in der Chronol. p. 45 erwähnte Aufführung des Pradon'ſchen Regulus (ſ. unten) durch den Direktor Haack im J. 1708 die älteſte ſein. — Es iſt dies daſſelbe Stück, mit welchem auch der Anfang der Gottſched-Neuber'ſchen Reform gemacht wurde: ſ. unten pag. 259

Ebendaſelbſt: ein gewiſſer Breſſand. Gerv. III, 473. Chronol. 38. Er ſchrieb auch Operntexte, namentlich mythologiſche: Gervin. a. a. O. 466 ſgg. Schütz, 157.

Ebendaſelbſt: ein gewiſſer Kohlhart. „Kohlhardt, eines Magdeburgiſchen Predigers Sohn, welcher als gleich groß im komiſchen und tragiſchen Fache, und als einer der erſten deutſchen Acteurs, der ſich ohne Vorbild bildete, geprieſen und von einem Rabener vortrefflich genannt wird": Schütz, p. 212. Vgl. Chronol. p. 48, wo als die vorzüglichſten Rollen ſeiner reiferen Zeit Brutus und der Kranke in der Einbildung genannt werden; auch den Gottſched'ſchen Cato ſpielte er mit großem Erfolg: ebendaſ. 72. Er ſtarb, nachdem er 1728 von der ehemaligen Spiegelberg'ſchen zur Neuber'ſchen Truppe übergetreten war, als Mitglied dieſer letzteren 1741 zu Leipzig: a. a. O. 96; vgl. Gottſched in ſeiner Bearbeitung des Bayle'ſchen Wörterbuchs, Band III, Art. Poquelin, in der Note. Unter den Käſtner'ſchen Epigrammen ſollen ſich verſchiedene auf Kohlhart befinden: Chronol. p. 96.

Ebendaſelbſt: Schönemann und Koch. Joh. Friedr. Schönemann, geb. 1704, ſt., nachdem er das Theater bereits Ausgang der funfziger Jahre verlaſſen, 1782. Als Darſteller war er beſonders in „komiſchen Rollen, Mantelrollen, Deſtouch'ſchen Bedienten" berühmt. Noch mehr jedoch, denn als Darſteller, hat er, nachdem er 1740 die Neuber'ſche Truppe verlaſſen und, auf Veranlaſſung ſeines Gönners, des Herzogs Chriſtian Ludwig von Mecklenburg, eine eigene Geſellſchaft gebildet hatte, als Direktor und Bühnenvorſtand geleiſtet. „Er führte mehr Ordnung und Sitte bei ſeiner Geſellſchaft ein, brachte zuerſt die komiſche Oper, das Schäferſpiel auf die Bühne, ſorgte für gute Ueberſetzungen und verwies die gangbaren ſchlechtern von der Bühne. Er zog Schauſpieler an ſich", (Eckhof, Ackermann ꝛc.) „die mit und lange nach ihm der deutſchen Bühne Stolz waren. Der Ton, der jetzt" (d. h. Ende der achtziger Jahre) „in Rückſicht auf Spiel, Darſtellung und Perſonal auf deutſchen Bühnen herrſcht, ſchreibt ſich von der Schönemann'ſchen Geſellſchaft her." So Schütz, p. 244, wo überhaupt (bis p. 301) eine ſehr genaue Geſchichte der verſchiedenen Schönemann'ſchen Entrepriſen und Wanderungen. Vgl. Brandes Selbſtbiogr. I, 165 fgg. ſowie auch Plümicke's Theatergeſch. v. Berlin, p. 198. — Gottfr. Heinr. Koch, geb. 1703, ſt. zu Berlin 1775. Er betrat die Bühne zuerſt 1728 bei der Neuber'ſchen Truppe. Später hatte er Gelegenheit, franzöſiſche Muſter zu ſehen und ſich nach ihnen zu bilden; nur ſoll er in Letzterem weiter gegangen ſein als gut. Auch als Direktor, wennſchon im Uebrigen ſeine Einſicht und ſein Kunſteifer anerkannt werden, ſoll er bei ſeiner Geſellſchaft einen gewiſſen ſteifen, franzöſirenden Ton verbreitet haben, in Folge deſſen dieſelbe namentlich gegen die Schönemann'ſche in Schatten treten mußte. „In komiſchen Rollen," ſagt Schütz, p. 286, „Mantelrollen, Harpagon's, Tartüffen, Bauern und Bedienten, nahm ſich Koch nicht übel aus; doch kopirte er immer zu ängſtlich die Franzoſen und verdarb ſich zu den neuen Stücken, in welchen deutſche Sitte deutſche Manier erforderte." Bei Weitem günſtiger urtheilt die Chronologie über ihn, p. 60, 61: „Sein größtes Verdienſt, wenn man ihn als Schauſpieler betrachtet, beſteht in den molieriſchen Alten, die vor ihm noch keiner den Franzoſen abgelernt hatte, und die er ihnen ſo glücklich ablernte, daß durch ihn die molieriſche, das iſt die wahre Komödie, zuerſt Reiz und Leben erhielt. . . Er gelangte in der Folge zu einer großen Vollkommenheit in allen Arten von Mantelrollen, vornehmlich aber in den Kriſpinen und Bauern, wo er Natur und Laune glücklich zu ver-

Digitized by Google

einigen weiß, und in Sprache und Spiel gleich großen Reichthum beſitzt. Ich ſchweige von den ernſthaften Alten," (z. B. Gottſched's Cato, den er nach Kohlhart's Tode überkam: ebendaſ. p. 70) „die er zuweilen übernommen hat, weil er hierinnen minder groß iſt ꝛc." Seine Berliner Principalſchaft charakteriſirt Plümicke, Theatergeſch. v. Berlin, p. 267. — Ein dritter Acteur, der zu derſelben Zeit zur Neuber'ſchen Geſellſchaft trat, Suppig, ſoll nicht nur die „jüngern Prinzen des Trauerſpiels" nebſt den „Amanten der Komödie" gut gegeben, ſondern ſich namentlich auch im Fach der Chevaliers ausgezeichnet, ja daſſelbe für die deutſche Bühne gewiſſermaßen erſt geſchaffen haben: Chronol. p. 70; vgl. Schütz, 281. Auch als Orosman (der zuerſt durch ihn dargeſtellt ward) in Voltaire's Zaïre wird er gerühmt: ebendaſ. 92. Er ſtarb 1750, der einzige von allen Schauſpielern aus der Glanzperiode der Neuber, der ihr auch noch im Elend, bis zu ſeinem Tode, treu blieb: ebendaſ. 144.

Ebendaſelbſt: es war der Regulus des Pradon. Vgl. oben p. 257. Die Notiz über die Dresdener Garderobe iſt aus der Chronol. p. 65 entnommen. — Doch drang, in dieſem Punkt des Koſtüms, Gottſched, trotz dieſes Vorganges, bei der Neuber keineswegs durch. Vielmehr „hielt ſie die Sache für unbedeutend und der Koſten nicht werth. Ihre Helden und Heldinnen der Vorzeit erſchienen, jene in Allongeperücken und geſteiften franzöſiſchen Kleidern, dieſe in Reifröcken und Fontangen, wie es die Mode erheiſchte. Sie ſelbſt ſpielte die Zaïre nachher jedesmal im Reifrock. Ihr Kato, was auch Gottſched erinnerte, trug ſeine Perücke und Zwickelſtrümpfe ſo gut, wie ihr König im Schlaraffenland." So Schütz, p. 219. Ueber den Glanz der Garderobe und übrigen Ausſtattnng wird ebendaſelbſt Folgendes berichtet: „Die Garderobe der Neuberin beſſerte ſich langſam. Unächte, auch mitunter noch goldpapierne Treſſen, grobe Tücher, Raſch waren die Ingredienzen zu Anzügen derzeitiger Helden und Heldinnen des Theaters. . . Mit den Dekorationen war es ſchon beſſer beſtellt. Sie waren wenigſtens den Vorſtellungen angepaßter und in die Augen fallend." ꝛc. Vgl. Blümner a. a. O. p. 69. 70.

Zu pag. 236: Luiſe Adelgunde Victorie geb. Culmus. Geb. 1713 zu Danzig, ſt. zu Leipzig 1762. Vgl. die „Briefe", die im J. 1771, 72 in drei Bdn. erſchienen und ein vollſtändiges Bild dieſer immerhin merkwürdigen Frau gewähren ſowie der eigenthümlichen Art literariſch-äſthetiſcher Schönthuerei, des Cliquenweſens und der Weiberwirthſchaft, welche, ein Vorläufer der ſpäteren Klopſtock'ſchen ſowie namentlich der romantiſchen Zirkel, ſich in dieſem Gottſched'ſchen Kreiſe entwickelten. — Für das Theater hat ſie Voltaire's Zaïre, die Cenie der Frau von Graffigny, Bougeant's la femme Docteur (als Pietiſterei im Fiſchbeinrock, oder die doctormäſſige Frau, 1736) und vieles Andere überſetzt, auch einige eigene Luſtſpiele (die Hausfranzöſin, das Teſtament ꝛc.: S. Leſſing in der Hamb. Dramat. I, 26: Lachm. Ausgabe VII, p. 115), kleinere Gelegenheitsſtücke, Vorſpiele u. dgl. m. geſchrieben.

Ebendaſelbſt: eine völlig neue Literatur. Dieſelbe iſt ſpäterhin von Gottſched in der „Deutſchen Schaubühne, nach den Regeln der alten

Griechen und Römer eingerichtet ꝛc." Leipzig 1741—1745, in ſechs Bänden zuſammengeſtellt worden: eine Sammlung, welche den deutlichſten Ueberblick über das neue, regelmäßige Repertoire ſowie über die Originale, die dazu verarbeitet, die Dichter, welche dazu angeſpannt wurden, gewährt und deren Inhalt wir daher in kurzem Auszuge hier mittheilen wollen. — Der erſte Theil enthält Corneille's Horazier von Herrn v. Glaubitz, Moliere's Miſanthrop von den Gottſched, Gottſched's ſterbenden Kato, Dufresny's Spielerin von Straube, der Cid des Corneille von Lange, Holberg's politiſchen Kanngießer von Detharding, die Widerſprecherin des Dufresny von der Gottſched. — Der zweite enthält Racine's Iphigenie, St. Evremond's Luſtſpiel die Opern, die Kornelia der Demoiſelle Barbier, das Geſpenſt mit der Trommel, nach Addiſſon und Destouches — die beiden erſteren durch Gottſched ſelbſt, die anderen von ſeiner Frau übertragen; endlich Voltaire's Zaïre von Schwabe und den Holbergiſchen Deutſchfranzoſen von Detharding. — Im dritten iſt Voltaire's Alzire von Gottſched, Darius, ein Originaltrauerſpiel! von Pitſchel, Holberg's Bramarbas von Detharding, der poetiſche Dorfjunker, nach Destouches, von Frau Gottſched, enthalten. — Im vierten Joh. Elias Schlegel's Hermann, die ungleiche Heirath, Luſtſpiel von der Gottſched, Aurelius, Trauerſpiel von Quiſtorp, Schlegel's geſchäftiger Müßiggänger, Grimm's Baniſe, die Auſtern, Nachſpirl von Quiſtorp. Der fünfte enthält die Panthea und die Hausfranzöſin, beide von der Frau Gottſched, Schlegel's Dido, Quiſtorp's Bock im Proceſſe, ein Trauerſpiel Mahomed IV. von Krüger, Eliſe, Schäferſpiel von Uhlig. Endlich der ſechſte Gottſched's Pariſiſche Bluthochzeit, das Teſtament von der Frau Gottſched, ein zweites Trauerſpiel von ihm: Achis von Sparta, Quiſtorp's Hypochondriſt, Uhlig's Unempfindlichen, der Weichling, ein Nachſpiel, von der Frau Gottſched. — Auch die Vorreden, mit denen Gottſched die einzelnen Bände eingeleitet, ſind meiſt von großem literarhiſtoriſchem Intereſſe, z. B. die zum vierten Band (1743), wo er ſich rühmt, daß in dieſem Bande lauter Originalſtücke enthalten: „Es iſt noch ſo lange nicht, daß uns ein frecher Ausländer für unvermögend erklärt, ſelbſt etwas eigenes in dieſer Art der Dichtung hervorzubringen" ꝛc. (p. 4). Vgl. Gervin. IV, 50. 110. 367. — Eine ähnliche Sammlung, von denſelben äſthetiſchen Principien ausgehend, nur noch umfangreicher, erſchien von 1749—1764 zu Wien, unter dem Titel der „Deutſchen Schaubühne zu Wien, nach Alten und Neuen Muſtern", in zwölf Bänden; ſie enthält im Ganzen achtundſechzig Stücke, darunter dreiundzwanzig Originale. Vgl. Gervin. IV, 384.

Ebendaſelbſt: Gottſched's ſterbender Cato. Derſelbe erſchien zuerſt unter dem Titel: „der ſterbende Kato, ein Trauerſpiel, nebſt Fenelons Gedankrn von Trauerſpielen und einer kritiſchen Vorrede, darin von der Einrichtung deſſelben Rechenſchaft gegeben wird," zu Leipzig 1732; der zehnten Auflage, welche 1757 erſchien, iſt ein eigener Anhang „von den Schickſalen dieſes Trauerſpiels in Frankreich und Deutſchland", von C G. Köllner, beigegeben. Das Stück iſt in der Geſchichte der deutſchen Bühne epochemachend genug, um einer kurzen Probe deſſelben hier eine Stelle einzuräumen. Ich füge, um die Leſer für die Langeweile zu entſchädigen, welche ihnen etwa dadurch bereitet wird, ein entſprechendes Bruchſtück aus dem parodirten Cato: „Gottſched, ein Trauerſpiel in

Verſen, oder der parodirte Cato", nach dem von Bodmer veranſtalteten, jetzt allmälig auch ſchon ſehr ſeltenen Abdruck, Zürich 1765, hinzu. Die Stelle aus dem Cato ſelbſt iſt aus dem erſten Bd. der Deutſch. Schaub. p. 59 ſgg. der zweiten Ausg. (von 1746) entlehnt:

Der fünfte Aufzug.

Erſter Auftritt.

Cato allein, der in tiefen Gedanken ſitzt, und ein Buch in Händen hat. Es liegt neben ihm ein bloßer Degen auf dem Tiſche; und an der Seite ſteht ein Ruhbette.

Cato.

Ja, Plato, du haſt recht! dein Schluß hat großen Schein!
Wahrhaftig! unſer Geiſt muß doch unſterblich ſeyn.
Woher entſtünde ſonſt das Hoffen und Verlangen,
Ein unaufhörlich Glück und Leben zu empfangen?
Wo kömmt das Schrecken her, das uns ſo zaghaft macht?
Woher die kalte Furcht vor unſers Grabes Nacht?
Erbebt die Seele nicht vor ihrem Untergange?
Und was macht ihr ſo ſehr als Gruft und Moder bange?
Ja, ja, es wohnt in uns ein göttlich-hoher Trieb;
Der Himmel macht uns ſelbſt die ſtete Dauer lieb,
Und führt uns aus der Welt in ungleich größre Schranken.
O Ewigkeit! Du Quell entzückender Gedanken!
Durch was für Kümmerniß, Bemühung, Noth und Pein
Und Wechſel, dringet man zu deinen Thoren ein!
Dein Anblick liegt uns zwar ganz offen im Geſichte,
Man ſieht ſehr weit hinaus; allein bey ſchwachem Lichte:
Denn Schatten, Dampf und Nacht verhindern ſtets den Blick,
Und ziehn der Augen Stral allmählich gar zurück.

Hier will ich ſtille ſtehn. Giebt es ein höchſtes Weſen;
(Jedoch Natur und Welt läßt tauſend Proben leſen,
Und ruft: Es iſt ein Gott!) So folgt auch zweifelsfrey,
Daß Gott der Tugend ſtets geneigt und gnädig ſey.
Wem er nun gnädig iſt, der muß auch glücklich werden.
Doch wenn geſchiehts? und wo? Gewiß, nicht hier auf Erden;
Die fällt ja Cäſarn zu, und iſt für ihn gemacht!
Wo denn? - - das weiß ich nicht; ſo ſehr ich nachgedacht

Dieß Eiſen ſoll mir bald den langen Zweifel heben!
Nun bin ich doppelt ſtark; mein Sterben und mein Leben,
Mein Gift und Gegengift liegt beydes da vor mir:
Das eine führet mich im Augenblick von hier,
Das andre lehret mich, ich könne niemals ſterben.
Die Seele bleibt getroſt und ſcheuet kein Verderben;
Mein Geiſt verlacht dieß Schwert und höhnt den ſpitzen Stahl.
Die Sonne ſelbſt wird alt, ſo wie der Sterne Zahl

Allmählich ſchwächer ſcheint; Natur und Welt geht unter:
Nur du allein, mein Geiſt, bleibſt ewig jung und munter:
Du lebſt, wenn ſich der Krieg der Elemente regt,
Und aller Körper Band in Stück und Drümmer ſchlägt.

Welch eine Mattigkeit will meine Bruſt befallen!
Ich fühle ſchon den Schlaf durch alle Glieder wallen,
Mein ſchweres Aug und Haupt iſt von den Sorgen matt,
Und ſehnt ſich nach dee Ruh. Wohlan, ich geb ihr ſtatt!
Ich überlaſſe mich dem Schlummer, den ich merke;
Daß mein erwachtee Geiſt hernach mit vollee Stärke
Die Flucht ergreifen kann; und dann an Kräften neu,
Dem Himmel, den er ehrt, ein würdig Opfer ſey.
Wen ſein Gewiſſen plagt, dem ſtört die Angſt den Schlummer;
Davon weis Cato nichts; kein Laſtee macht mir Kummer!
Drum gilt auch in der That mir Schlaf und Tod gleichviel:
Denn beydes labet mich und ſetzt dem Gram ein Ziel.
(Er legt ſich auf den Arm, um zu ſchlafen.)

*

Parodirter Cato, p. 33—36.

Gottſched allein, in tiefen Gedanken ſitzend, und ein Buch, wie gewöhnlich, eins von ſeinen eignen Schriften, in Händen habend. Es liegen neben ihm Hallers Gedichte auf dem Tiſche und an der Seite ſteht ein Ruhbette.

Gottſched.

Ja, Gottſched! du haſt recht. Dein Schluß hat großen Schein!
Wahrhaftig! ich muß doch der größte Dichter ſeyn.
Wohee entſtünde ſonſt das Hoffen und Verlangen,
Des deutſchen Phöbus Ruhm und Namen zu empfangen?
Woher kömmt das Vertraun, das mich ſo emſig macht?
Woher die Zuverſicht, die die Critik verlacht?
Erbebt mein Agis wol vor ſeinem Untergange?
Und macht wol jemals mich ein Zeitungsſchreiber bange?
Ja, ja, es wohnt in uns ein Autorwürdger Trieb;
Der macht die Dauer uns von unſern Schriften lieb,
Und läſt uns niemals lang in den Gebährungsnöthen.
O, Ewigkeit! Du Quell unzähliger Poeten!
Durch was für Proſodie, Wortfügung, Reim und Pein
Und Dinte dränget man zu deinen Thoren ein?
Dein Anblick liegt uns zwar ganz offen im Geſichte,
Man ſieht ſehr weit hinaus; allein, bey ſchwachem Lichte;
Denn Neider, Schimpf und Spott verhindern ſtets den Blick,
Und ziehn allmählich ihn zum Schreibepult zurück.

Hier will ich ſtille ſtehn. Bin ich der gröſte Dichter?
(Doch außer mie allein iſt übee mir kein Richter,
Der ruſt: Ich bin Apoll!) So folgt auch zweifelsfrey,

Daß jeder Dichter mir den Lorbeer ſchuldig ſey.
Wer nun gelorbert iſt, den muß man auch vergöttern;
Doch, wo geſchiehts? Gewiß nicht in den Zeitungsblättern,
Die loben Hallern nur, und die, die ihn verſtehn!
Wo denn? — — — Das weiß ich nicht! Doch wohl, wo ſie mich ſchmähn;
Der Haller ſelbſt ſoll mir den langen Zweifel heben,
Ob er den Ruhm verdient, den meine Feind ihm geben.
(Er lieſt in Hallers Gedichten.)
Welch unverſtändlich Zeug! wie undeutſch! — — Hm! — ey dich
Verſteh der Henker! — Hm! — — nein, dafür lob ich mich.
Mich kann ich doch verſtehn; mein holdes fließend Weſen,
Mein reines Deutſch — — ich bin recht angenehm zu leſen;
Doch lobt man Hallern itzt, und mich kein einzigmal;
Die Deutſchen werden toll! So wie der Sterne Zahl
Allmählig ſchwächer ſcheint; die Welt geht ehſtens unter.
Nur, Gottſched! du allein bleibſt immer klug und munter.
Du ſchreibeſt deutſch, wenn man auch ganz franzöſiſch denkt,
Und keines Deutſchen Geiſt dir ſeinen Beyfall ſchenkt.
(er will ſchreiben.)

Welch eine Mattigkeit will meine Hand befallen!
Ich fühle ſchon den Schlaf in Dint und Feder wallen.
Der ſchwere Haller macht, wenn man ihn lieſt, ganz matt,
Und räth mir zu der Ruh. Wohlan, ich geb ihr ſtatt!
Ich überlaſſe mich dem Schlummer, den ich merke,
Daß die erwachte Hand hernach mit voller Stärke
Den Kiel ergreifen kann: und dann an Kräften neu
Dem Haller, den man rühmt, ein würdges Schrecken ſey.
Wer ſich aufs Denken legt, dem ſtört die Angſt den Schlummer.
Davon weiß Gottſched nichts; kein Beywort macht mir Kummer.
Drum gilt das Schreiben mir und Schlafen auch gleich viel:
Denn beydes labet mich, und ſetzt dem Grimm ein Ziel.
(Er legt ſich auf den Arm, um zu ſchlafen.)

Zu pag. 237: die Wiederherſtellung (wie er es nannte) der deutſchen Bühne. S. Vorr. zur Deutſch. Schaub. Bd. I, p. 15 fg. (der 2. Ausg.): „Erſtlich iſt dieſes Stücke in der That das erſte, welches bei der letzten Verbeſſerung unſerer deutſchen Schaubühne, die ſeit 12 Jahren erfolget iſt, ans Licht getreten iſt. . . . Ich habe das Vergnügen gehabt zu ſehen, daß ſeit der Zeit die tragiſche Poeſie bey uns Deutſchen wieder rege geworden; indem an verſchiedenen Orten geſchickte Dichter aufgeſtanden, die theils durch Ueberſetzungen, theils durch eigene Arbeiten, unſrer Schaubühne aufzuhelfen, bemühet geweſen. War es nun alſo nicht billig, dieſes Stück, das der neueren tragiſchen Poeſie bey uns die Bahn gebrochen, auch in den I. Band dieſer Sammlung theatraliſcher Stücke einzurücken?“ ꝛc.

Ebendaſelbſt: lieferten ihre jetzt auch in Destouches, de la Chauſſee, St. Evremont, Dufreny ꝛc. — Philippe Nericault Destouches,

geb. 1709, ſt. 1754, Verfaſſer zahlreicher Luſtſpiele, wie le triple marriage, le médisant, le curieux impertinent ꝛc. — Pierre Claude Nivelle de la Chauſſée, geb. 1692, ſt. 1754; am berühmteſten iſt ſeine „Schule der Mütter." — Charles Rivière Dufresny, geb. 1648, ſt. 1741, war von einer ungemeinen Fruchtbarkeit (ſeine Oeuvres complétes enthalten an vierzig Stücke, Luſt- und Singſpiele), vermöge deren er es wagen konnte, ſelbſt neben Moliere um die Gunſt des Publikums zu ringen. — Vgl. im Allgem. Bouterw. a. a. O.

Zu pag. 238: eines wahrhaften komiſchen Genius: Holbergs. Ueber Holberg vgl. den Aufſatz des Verf. im Lit. hiſt. Taſchenb. zweiter Jahrgang (1844); eine genauere Ausführung deſſelben, nebſt einer Auswahl der vorzüglichſten Stücke, wird, ſeit Jahren vorbereitet, hoffentlich in Kürze (im Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung) ans Licht treten.

Zu pag. 239: die bürgerliche Komödie der Krüger, Löwen, Romanus, Stephanie, Bretzner, Großmann ꝛc. Joh. Chriſt. Krüger, geb. 1722, ſt. 1750. Er ſtudirte Anfangs Theologie; 1742 ging er als Schauſpieler zur Schönemann'ſchen Geſellſchaft. Unter ſeinen Theaterſtücken, die nach ſeinem Tode, 1763 von Löwen herausgegeben wurden, waren die Kandidaten und Herzog Michel die beliebteſten; namentlich das letztere wurde längere Zeit allgemein gegeben. Als Darſteller ſoll er ſich in Rollen, welche Hitze, Stolz und einen edlen Trotz erfordern, alſo in „Königen, Tyrannen und vornehmen Perſonen im höheren Komiſchen" (Chronol. 104 fg.) hervorgethan haben. Vgl. Gerv. IV, 368 fg. 373. — Joh. Fr. Löwen, geb. 1729, ſt. 1771, Schönemann's Schwiegerſohn; bei der bekannten hamburger Theaterunternehmung von 1767, an der Leſſing ſich als Dramaturg betheiligte, war Löwen, gleichzeitig mit ihm, als Theaterdichter beſchäftigt. Seiner Geſch. d. deutſch. Theat iſt mehrfach Erwähnung geſchehen; ſeine eignen dramatiſchen Arbeiten (das Orakel, Mißtrauen aus Zärtlichkeit ꝛc.) finden ſich meiſt im IV. Bd. der „Schriften", Hamburg 1766, zuſammengedruckt. Am Berühmteſten machte er ſich durch ſeine „Romanzen", 1762: Götting. Dichterb. p. 255—262. S. im Allg. Gerv. IV, 394, Chronol. 191 fgg., ſowie ausführlich bei Jördens III, 416—430. — Karl Franz Romanus, geb. 1731, ſt. 1787, ſchrieb zuerſt 1755 für die Koch'ſche Bühne zu Leipzig; eine Sammlung ſeiner Komödien erſchien 1761 zu Dresden. Am Meiſten Glück machte er mit ſeinen „Brüdern", einer Moderniſirung des berühmten Terenziſchen Stückes. Auch eine Farce: Kriſpin als Vater, war außerordentlich beliebt. Gerv. IV, 368. Chronol. 181. 187. 215. — Gottlieb Stephanie (gewöhnlich, zum Unterſchied von ſeinem Bruder Chriſtian Gottlob, der gleichfalls Schauſpieler, auch Schauſpieldichter, Stephanie der Jüngere genannt), geb. 1741, ſt. 1800. Er war Anfangs Offizier, bis er 1769 zu Wien die Bühne betrat. Seine Luſtſpiele, wie die Werber, die abgedankten Offiziere, die Kriegsgefangenen ꝛc. deuten zum Theil noch auf ſeinen früheren Stand zurück und ſind, zwar nicht als poetiſche Schöpfungen, nur als Sittenſchilderungen betrachtet, nicht ohne Werth. Sein Schauſpiel: der Deſerteur aus Kindesliebe, beherrſchte lange Zeit die Bretter. Als Schauſpieler („ſeine Rollen ſind brusque Officiers, haſtige und ernſte komiſche Alte, alte Bediente, und in der Tragödie Tyrannen;"

Chronol. p. 283) ſoll er nur mittelmäßig geweſen ſein: ſ. Nicolai's Reiſe im IV. Band. Vgl. im Allgemeinen Gervinus IV, 383. 391. V, 530. 536. — Chriſtoph Bretzner, geb. 1748, ſt. 1807: Gerv. IV, 370. Chronol. 294, 319. Er hat zahlreiche Sing- und Luſtſpiele geſchrieben; ſein „Räuſchchen" wird noch heutzutage gern geſehen. — Guſt. Fr. Wilh. Großmann, geb. 1746, ſt. 1796. Er betrat die Bühne zuerſt 1774 bei der Seylerſchen Geſellſchaft zu Gotha; bald darauf, ſeit 1779, durch den damaligrn Kurfürſten von Köln veranlaßt, übrrnahm er eine eigene Direction, erſt zu Bonn, ſpäter zu Frankfurt, Bremen, Hannover ꝛc. Als Riccaut de la Marlinière und überhaupt als Chevalier, beſonders aber als Marinelli, ſoll er vortrefflich geweſen ſein. Auch ſeinr Directionsführung wird gerühmt. Unter ſeinen zahlreichen Theatrrſtücken hat das Luſtſpiel: Nicht mehr als ſechs Schüſſeln, durch ſeine ſo naturwahrr wie platte Schilderung der damaligen ſogenannten höheren Kreiſe und ihrer geſelligen Thorheiten, zu ſeiner Zeit große Wirkung gehabt, und verdient es in dieſer Hinſicht, als Beitrag zur Sittengeſchichte, auch heute noch einigr Aufmerkſamkeit. — Vgl. Gerv. IV, 370. V, 50. 320.

Zu pag. 239: Die bereits früher erwähnte feierliche Verbrennung des Harlekin. S. in Kürze Chronol. p. 77.

Zu pag. 242: Wenn wir dem Bericht einſichtvoller und kunſtſinniger Zritgenoſſen trauen wollen. Ein ſolcher competenter und einſichtiger Beurtheiler war ohne Zweifel F. L. W. Meyer in Hamburg, der Verfaſſer der vortrefflichen Biographie Schröder's. Dieſer, bei Gelegenheit der Kurz'ſchen Bühne (ſ. oben p. 217) und ihrer Improviſationen, giebt Bd. I, p. 179 des genannten Werkes, folgendes Urtheil ab. Er ſpricht von Schröder's Aufenthalt bei Kurz, im J. 1767: „Unſtreitig hat unſer Freund, in dem kurzen Jahrr, daß ihm außer dem Kreiſe ſeiner Familie verſtrich, wichtige Erfahrungen, nicht nur für das Leben, ſondern auch für die Kunſt grſammelt. Seine Anſicht der Bühne, wie würdig ſie geweſen, würde immer mangelhaft und befangen geblieben ſeyn, wenn er das freiere, fröhlichere und flüchtigere Treiben einer Geſellſchaft, deren Hauptwerk in ungelernten Stücken und komiſchen Singſpielen nach Wälſchem Zuſchnitt beſtand, nie in der Nähe beobachtet und zum Theil mitgemacht hätte. . . . Ich bin weit entfernt, dir Verdienſte unſers Gottſched, Sonnenfels und Gebler, um die Regelmäßigkeit und Sittlichkeit des Schauſpiels zu verkennen. Ich weiß welche Poſſen ſie verbannen wollen, und ſitze nicht au dem Stuhl der Richter. Aber eben ſo gewiß weiß ich auch, daß Niemand ſich rühmen darf, ein lebendiges, rundes, ergreifendes Feſt des Frohſinns begangen zu haben, der nur vorgeſchriebene und nachgeſprochene Redensarten, wie witzig ſir auch angegeben, wie treffend ſie auch vorgetragen werden, vernommen; der nicht erlebt hat, wozu unerwartete Einfälle der Schauſpieler das Publikum, freudige Aufnahme des Publikums die Schauſpieler begeiſtert. Freilich vrrfliegt Champagnerrauſch ſchnell, doch bleibt er Champagnerrauſch. O meine Truppe Sacchi!" — Auch die Anrkdote von der ſchwermüthigen Königin Caroline Mathilde in Celle (1773) grhört hieher: ebendaſ. p 242. — Als der vortrefflichſte Improviſator dieſer Zeit wird Grünberg (bei der Kurz'ſchen Geſellſchaft) gerühmt: a. a. O. 177. 179. 242.

Ebendaſelbſt: die Oper. Eine vollſtändige Geſchichte der deutſchen Oper, von literariſchem ſowohl wie (was auf keine Weiſe zurückbleiben dürfte) muſikaliſchem Standpunkte, wird noch vermißt. Was die älteren Zeiten und den bloßen literar-, allenfalls auch culturhiſtoriſchen Apparat angeht, ſo iſt dazu in der „Dramatologia antiqua hodierna d. i. Bericht von den Operſpielen ꝛc. Aus Liebe zur Wahrheit geſchrieben von Heinr. Elmenhorſt, Paſtor zu St. Cathar. in Hamburg," 1688, ſowie in Mattheſons „Muſikaliſchem Patrioten" ꝛc. ein ſehr reichhaltiges Material zuſammengetragen, welches auch ſowohl neuerdings von Gervinus, am Schluß des III. Bandes, p. 460 fgg., als ſchon früher, mit ausſchließlicher Beſchränkung auf Hamburg, in Schütz' Hamb. Theatergeſch. Abſchn. II, p. 127—207 benutzt worden iſt. Indem ich mich daher begnüge, in Kürze auf dieſe beiden Vorgänger zu verweiſen, will ich, ſtatt mehrfach bekannte Thatſachen hier aufs Neue zu wiederholen, lieber, zur Charakteriſtik der Gattung und ihrer Principien, wie ſie damals aufgefaßt wurden, einen Auszug aus der Theorie der Oper geben, wie ſich dieſelbe in einem der beliebteſten poetiſchen Lehrbücher jener Zeit, in der unter Menantes' (d. i. Chriſt. Friedr. Hunold, geb. 1680, ſt. 1721: Jördens III, 488 fgg.) Namen erſchienenen, eigentlich jedoch von Erdmann Neumeiſter, Prof. zu Leipzig (geb. 1671, ſt. 1756: Gervin. III, 493. IV, 30) verfaßten „Allerneueſte Art zur Reinen und Galanten Poeſie zu gelangen," Hamburg 1707, dargeſtellt findet. In XIX. Abſchnitt: Von der Opera (p. 394 fgg. der Ausgb. v. 1722) heißt es hier unter Anderm folgendermaßen:

CCXLVIII. Eine Opera oder ein Sing-Spiel iſt gewiß das galanteſte Stück der Poeſie, ſo man heut zu Tage zu aestimiren pfleget.

CCXLIX. Zwar wenn man eine Comaedie, oder wovon wir itzo hauptſächlich handeln, eine Opera genau betrachtet, ſo iſt es, wenn die gantze Geſchicht beyſeit geſetzet wird, nichts anders, als ein Geſpräche, welches etliche Perſonen unter ſich zuſammen, etliche mit ſich allein halten. Und daher ſcheinet es nicht allzu natürlich zu kommen, wenn ſie Vers-weiſe, ſo wol redend als ſingend, eingeführet werden. Weil dieſes im gemeinen Leben niemals zu geſchehen pfleget.

CCL. Denn wenn ein Kerl etwas mit mir reden wolte, und machte mir lauter Reime her, oder ſänge mir ſeine Worte vor, ſo dächte ich, er wäre nicht richtig unter dem Hute.

CCLI. Jedoch wie die Opinion in allen Dingen ihre Herrſchafft zu exerciren weiß, ſo muß man ſich auch hier von ihr befehlen laſſen.

CCLII. Und wer wolte wegen der Göttlichen Muſic, die in der Opera ihre Vortreflichkeit am beſten ſehen läſt, nicht etwas Menſchliches begehen.

CCLXI. Die gantze Sache beruhet auf der Invention und Disposition der Opera.

CCLXII. Was die Invention betrifft, ſo muß ſie wohl, weil es einmahl ſo eingeführet iſt, nach der vornehmſten Materie, etwas Verliebtes ſeyn.

CCLXIII. Dannenhero wo ja in einer Hiſtorie, oder wenn ein Held aufgeführet wird, an ſich ſelber keine Liebes-Sachen vorgegangen, ſo muß man ſolche mit einer geſchickten Manier darzu tichten.

CCLXIV. Ehe wir aber zu den Fontibus Inventionis kommen, wolte ich kürtzlich noch gedencken, ob man auch Bibliſche Geſchichte in einer Opera vorſtellen dürfte?

CCLXV. Ich weiß, daß ſolches von vielen, als etwas profanes ausgeſchrien

wird; gleichwol, wann keine Umſtände darzu kommen, welche contra analogiam fidei, bonos mores, et, quod maximum, contra gloriam et sanctificationem Nominis divini lauffen, ſehe ich nicht, warum man einer impietaet ſolte beſchuldiget werden, wenn man auch eine Bibliſche Opera verfertigte.

CCLXVII. Näher alſo zur Sache zu kommen, ſo nehme man nun entweder eine Heydniſche Fabel ex Mythologicis, oder eine wahrhafftige Hiſtorie, ſie ſey geiſtlich oder weltlich, oder fingire ſelber etwas. Man nehme ſich aber in acht, daß man nicht mit Stücken und Carthaunen, Musqueten und Granaten aufgezogen komme, wenn die Invention der Opera aus den alten Zeiten hergenommen iſt, do man von dergleichen Geſchütze noch nichts gewuſt hat. Man hüte ſich auch, keine ſolche Geſchichte mit einzumiſchen, die ſich erſt nach dieſer zugetragen, wovon die Opera hauptſächlich handelt. Was ich damit meine, will ich durch dieſes absurdum Comicum erläutern: Ich habe eine Opera geſehen, welche von Aenea zur Zeit des Trojaniſchen Krieges handelte, und da redten die Perſonen viel von Xerxe und Alexandro Magno, welche doch etliche hundert Jahr hernach gelebet. Im übrigen aber muß dieſes das Hauptwerck ſeyn, daß man Verwirrungen oder Intriguen hinein machet.

CCLXVIII. Und wenn keine in der Hiſtorie an ſich ſelber ſind, ſo muß man ſolche darzu ausſinnen, vornehmlich aber müſſen ſie auf die Haupt-Perſonen gerichtet ſeyn. Kan es bey den andern auch geſchehen, ſo iſt es deſto artiger.

CCLXXI. Wann die Intriguen bis gegen das Ende des letzten Actus können durch geführet werden, ſo iſt es galant. Denn es ſtehet nicht wohl, und ſoll auch von rechtswegen nicht ſeyn, wenn man gleich im Anfange oder Mittel wiſſen kan, wie das Werck ſich enden wird, weil die Spectatores an der Attention gehindert werden. . . .

CCLXXXII. Sehen wir nur auf die Perſonen, ſo wolte ich rahten, wenn ſie nicht von der Hiſtorie ſelbſt an die Hand gegeben werden, daß man zum wenigſten achte, und auffs höchſte zwölffe darzu nehme, jedoch mehr Manns-Perſonen als Frauenzimmer.

CCLXXXIII. Führet man aber Chöre oder Reihen mit ein, ſo wird einer auch nur vor eine Perſon gerechnet. . . .

CCLXXXV. Nachdem es auch einmahl eingeführet iſt, daß eine luſtige Perſon darbey ſeyn muß, muß man ebenfalls darauf bedacht ſeyn, und die wird meiſtentheils fingiret. Es darff aber eben nicht allemahl ein Pickelhering ſeyn, ſondern man kan einen Diener ꝛc. ꝛc. darzu nehmen. Manchmahl passiren auch wohl zwey ſolche kurtzweilige Purſche, auch wohl eine alte Frau oder andere Weibes-Perſonen von der Mittel-Sorte.

CCLXXXVI. Wenn die Opera von vielen Perſonen prächtig ausſehen ſoll, wie es auch wohl muß, ſo führe man nur ſtumme Perſonen mit ein, welche ſich gut praesentiren können, wenn ein König oder andere Haupt-Perſon auftritt, damit ſie ein ſtarck und anſehnlich Gefolge bey ſich habe.

CCLXXXVII. Item, wenn Soldaten, Schäfer, Jäger ꝛc. ꝛc. auftreten, kan man ihre Zahl nach Gefallen und Möglichkeit vermehren.

CCLXXXVIII. Fält ein Gefechte, Schlägerey ꝛc. vor, wo ſichs mit dem Singen nicht wohl thun läſt, ſind ſolche, nach dem Stande der Perſonen, unter einer Muſic von Trompeten oder Hautbois etc. auszuführen. . . .

CCXCIII. Actus oder Handlungen, pfleget man insgemein nur drey zu

machen. Doch wer wolte mirs verbieten, wenn ſie nicht übermäßig groß, daß ich ihrer vier oder fünffe nehme, welche letztere Zahl in den Comödien ſonſt durchgehends autorisiret iſt. . . .

CCCX. Jedoch ſoll in einer Haupt-Opera das Theatrum zum längſten in einer halben Stunde eine neue Veränderung haben, damit die Zuſchauer immer mit etwas andern mögen divertir werden, wornach ſich denn der Poet in der Elaboration einrichten muß. . . .

CCCXV. Eine Machine muß mit der Materie wohl überein ſtimmen, imgleichen mit der Perſon, ſo auf derſelben ſich befindet, eine richtige Verwandniß haben.

CCCXVI Und da muß man, ſonderlich bey den Göttern, ꝛc. wiſſen, was ihnen vor ein Aufzug beygeleget wird. Als da pfleget Jupiter auf einem Adler, Phoebus auf einem Sonnen-Wagen, Juno auf einem Wagen mit Pfauen, Fortuna auf einer Kugel ꝛc. Mercurius aber fliegend durch die Lufft zu kommen.

CCCXVII. Wenn eine Machine von oben herabgelaſſen wird, iſt es am beſten, daß der Sänger den Anfang mit einer Aria machet. Denn da kan inzwiſchen mit dem Rittornello ſo lange praeambuliret werden, bis ſie ſich völlig praesentiret. Fängt ſie hingegen mit Recitativ an, ſo muß man entweder lange warten, bis die Machine herunter kömmt, oder man hörets nicht, was ſie ſinget. Solches ſoll man auch beobachten, wenn ſie wieder in die Höhe gehet. Doch könte man alsdenn bisweilen an ſtat der Aria nur ein Paar Ariöse Verſe ſetzen. Wie ſchon oben in der Section von Arien iſt gedacht worden.

CCCXVIII. Das ſind aber eben nicht alles Machinen, was vom Himmel kömmt, ſondern man rechnet auch Feld-Läger, Jagden, Schiff-Fahrten, Belagerungen, Triumph-Wagen, und dergleichen mit darzu. Jemehr nun eine Opera ſolche Praesentationes aufführet, je prächtiger wird ſie werden.

CCCXIX. So geben auch die Ballete der Opera ein trefliches Anſehen. Manche ſtellen eins beym Schluſſe einer jedweden Handlung an. Andere aber thun es, wo ſichs am beſten fügt, und wie es die Materie an die Hand giebet. Jedoch dächte ich, daß man ſolches vor allen Dingen beym Ende der gantzen Opera nicht vergeſſen möchte. . . .

CCCXXIII. Die Arien nicht zu vergeſſen, ſo ſind dieſe die Seele einer Opera. . . .

CCCXXV. Ich mag ſie entweder im Anfange, oder im Mittel, oder am Ende der Scene ſetzen, mit einem Worte: Wie und wo ſichs am beſten ſchicket.

CCCXXVI. Es ſoll aber leichtlich kein Auſtritt, er müſte denn ſehr kurtz ſeyn, vorbey gelaſſen werden, wo nicht zum wenigſten eine Aria anzutreffen iſt.

CCCXXVII. So läſt ſichs auch gar wohl practiciren, wenn die Scene kurtz iſt, daß man eine Aria ohne Recitativ machet. Oder, da man ſolches nicht thun will, nimmt man eine Cavata. . . .

CCCXXIX. Wie aber nun die Arien die vornehmſte Zierde des Wercks, ſo muß ich auch einer Perſon, nachdem ſie vornehm iſt, mehr Arien zutheilen, als einer andern. . . .

CCCXXXI. Was den Stylum der gantzen Opera betrifft, ſo müſſen einer Perſon ſolche Redens-Arten gegeben werden, nachdem es ihr Stand mit ſich bringet. Iſt ſie hoch, ſo bedienet man ſich eines hohen Styli; iſt ſie von der

Digitized by Google

Mittel-Sorte, ſo hält man auch in Worten und Phrasibus ein geſchicktes Temperament. Iſt ſie luſtig, ſo ſuchet man allerhand luſtige Einfälle hervor.

CCCXXXII. Im übrigen aber und generaliter iſt es am beſten, man behält Stylum mediocrem. Denn sublimis gehöret vor Tragoedien, und wird von den Spectatoribus, weil es doch nicht lauter Gelehrte ſind, das zehendemahl nicht verſtanden, oder machet ihnen einen Eckel, wenn die Verſe nach lauter Ambra, Ziebeth, und Jeſmin riechen, oder mit lauter Perlen und Diamanten verſetzt, oder in dunckele Allegorien aus der Mythologie eingewickelt ſind. . . .

CCCXLI. Letzlich von der gantzen Mensur und Gröſſe einer Opera zu reden, ſo muß ſie der Poete darnach einrichten, daß ſie über zwey, aufs längſte drey Stunden nicht währe, worzu ohngefehr tauſend, und wenn wenig Arien ſind, bis zwey tauſend Verſe des Recitatives; ſo dann dreißig, und wenn wenig Recitativ, bis funffzig Arien erſodert werdrn.

Zu pag. 244: verſchmähte es nicht, zur Abwechſelung auch einmal Pferdemärkte und Schlachtfeſte ꝛc. Schütz, Hamb. Theatrrgeſch. p. 152 fgg.: „Unter den damaligen Vielſchreibern trieb keiner den Opernunſinn höher, als der Rath Joh. Phil. Prätorius. . . . Er trat 1725 mit einer Oper der Hamburger Jahrmarkt, und in dem nämlichen Jahre mit der Hamburger Schlachtzeit oder der mislungne Betrug, hervor. An beide aufgeführte Opern hatte Keyſer ſein muſikaliſches Talent verſchwendet. So nachſichtig nicht blos das Hamburger theatraliſche Publikum gegen die Ungezogenheiten auch dieſer ſtaekbeklatſchten Schlachtfeſtoper war: ſo ward doch dieſe eine Oper, die nach Mattheſons Ausdruck, Szene, Muſik, ja den Staat ſelbſt verunehrte, als ſie wiederhohlt werden ſollte, von Obrigkeitswegen verboten, und Gerichtsdiener muſten die ſchon angeſchlagnen Zettel wieder abreiſſen. So abentheuerlich und obſcön dies Opergemächte war, ſo hatte es doch ſeines Gleichen, und dieſe Strenge hätte (wie Mattheſon meint,) mehrere Opern mit gleichem Rechte treffen dürfen. Hier ſind rin paar Proben dirſer Oper, an welche von Seiten des Dekorationsweſens nichts geſpart war, um die in Hamburg ehedem ſehr ſolenne Schlachtfeſtfeier auch auf der Bühne frierlich zu machen. Ein (anſtändiger) Prolog, in welchem die Oper, Poeſie, Muſik, Mahlerri und Ballet perſonifizirt ſich übrr ihre Beſtimmung und Wirkung unterhalten, macht den Anfang. In der Oper ſelbſt verändert ſich der Schauplatz, der im Prolog einen Platz vor drm Operhauſe im Proſpekt ſtrllte, in den Hamburgiſchen Pferdemarkt, Rathskeller, Hopſen (Kraut) Markt, und zuletzt in eine große Diele, welche zu dem Schlachtfeſtin bereitrt wird. Ein Mahler, Signore Fabris, hatte alle ſeine Kunſt auf die Dekorationen verwandt. 17 redende und mehr als 30 tanzende und ſingende Perſonen erſcheinen nach und nach auf den Brettern. Hamburgiſche Bürger mit ihren Frauen und Töchtern, Marquis, Juden, eine Lütjemaid (Hausmädchen) Ochſenhändler, Kammermädchen, Hausknechte, Bauren, Nachtwächter, Fiſcherjungen, Wurſtmacherinnen, ja gar eine Panzenklopferin, welche ein Monſirur (!) Buchhöſer tanzt, repräſentiren ſich in Gruppen, tanzenden und ſingenden Chören. Es wird platt- und hochdeutſch geſungen und geſprochen. Das Stück iſt eine Muſterkarte von plattdrutſchen Schimpfworten. Ein Beiſpiel einer verliebten Herzensergießung mag folgende Arie des Hausknechts Marten geben:

My wätert de Schnute, my ſangert de Rügge,
de Lewe mackt im Harten Larm.
De Deeren is nüdlich, ſchnügger und flügge,
Habb' ick ſe doch man erſt in Arm!

Ein Jude Abraham ſingt:

Ein Mauſchel wird täglich betrogen,
das Keſeff (Silber) läufft ſparſam ein;
doch, wenn er die Goygems (Chriſten) betrogen,
ſo muß er gleich ein Maſchegh (Betrieger) ſeyn."

*

Ueber einige der beliebteſten Opernſängerinnen jener Zeit, die ſchöne Konradine (um 1710: die Tochter eines Dresdner Barbiers, ſpäter an einen Grafen Gruzewski vermählt), Madame Keyſer, die Schaller, Riſchmüller, Schober ꝛc. ſ. ebendaſ. p. 142 fgg.

Ebendaſelbſt: gegen welche Gottſched ſeine Angriffe richtete. S. Krit. Dichtk. p. 739 ſgg.: „Wenn nicht die Regeln der ganzen Poeſie übern Haufen fallen ſollen, ſo muß ich mit dem St. Evremond ſagen: Die Oper ſey das ungereimteſte Werk, das der menſchliche Verſtand jemals erfunden hat. Ein jeder kann aus der Beſchreibung eines Gedichtes überhaupt den Beweis machen. Ein Gedicht, oder eine Fabel muß eine Nachahmung einer menſchlichen Handlung ſeyn, dadurch eine gewiſſe moraliſche Lehre beſtätiget wird. Eine Nachahmung aber, die der Natur nicht ähnlich iſt, tauget nichts: denn ihr ganzer Werth entſteht von der Aehnlichkeit. Aus dieſer aber ſind alle die Regeln gefloſſen, die wir oben von der Schaubühne, ſowohl für die Tragödie, als Komödie, gegeben haben. Dieſe Regeln ſind aus der Natur ſelbſt genommen, durch den Beyfall der größten Meiſter und Kenner von Schauſpielen beſtärket, und bey den geſcheideſten Völkern gut geheißen worden. Was alſo davon abweicht, das iſt unmöglich recht, und wohl nachgeahmet. Wer ſieht aber nicht, daß die Oper alle Fehler der oben beſchriebenen Schauſpiele zu ihren gößten Schönheiten angenommen hat; und daß ſie ganz und gar wegfallen, oder doch ihre vornehmſte Anmuth verlieren würde, wenn man ſie davon befreyen wollte? . . . . Einmal iſt es gewiß, daß die Handlungen und dazu gehörigen Fabeln, mit den alten Ritterbüchern und ſchlechten Romanen mehr Aehnlichkeit haben; als mit der Natur, ſo, wie wir ſie vor Augen haben. Wenn wir eine Oper in ihrem Zuſammenhange anſehen, ſo müſſen wir uns einbilden, wir wären in einer andern Welt: ſo gar unnatürlich iſt alles. Die Leute denken, reden und handeln ganz anders, als man im gemeinen Leben thut: und man würde für närriſch angeſehen werden, wenn man im geringſten Stücke ſo lebete, als es uns die Opern vorſtellen. Sie ſehen daher einer Zauberey viel ähnlicher, als der Wahrheit; welche Ordnung und einen zulänglichen Grund in allen Stücken erfodert. Wo ſieht man im gemeinen Leben Leute, die einander als Götter anbethen; Liebhaber, die auf den Knieen vor ihren Gebietherinnen liegen, und ſich das Leben nehmen wollen; Prinzen, die in Geſtalt der Sklaven in weitentlegene Länder ziehen, weil ſie ſich in den bloßen Ruf von einer Schönheit verliebet haben; Könige, die ihre Kronen, um eines ſchönen Weibes halber, verlaſſen, und

was dergleichen Phantaſien mehr ſind? Wo höret man die gewöhnliche Operſprache, von Sternen und Sonnen, von Felſenbrüſten und ätnagleichen Herzen, von verfluchten Geburtsſtunden, um eines ſcheelen Blickes wegen, und von grauſamen Donnerkeilen des unerbittlichen Verhängniſſes, welches eine verliebte Seele nur zu lauter Marter erkohren hat? Alle dieſe Dinge ſind uns ſo fremde, daß wir ſie in keiner Reiſebeſchreibung von Liliput für erträglich halten würden; und gleichwohl ſollen ſie in der Oper ſchön ſeyn. Ich ſchweige noch der ſeltſamen Vereinbarung der Muſik, mit allen Worten der Redenden. Sie ſprechen nicht mehr, wie es die Natur ihrer Kehle, die Gewohnheit des Landes, die Art der Gemüthsbewegungen und der Sachen, davon gehandelt wird, erfordert: ſondern ſie dehnen, erheben, und vertieſen ihre Töne nach den Phantaſien eines andern. Sie lachen und weinen, huſten und ſchnupſen nach Noten. Sie ſchelten und klagen nach dem Taete; und wenn ſie ſich aus Verzweiſelung das Leben nehmen, ſo verſchieben ſie ihre heldenmäßige That ſo lange, bis ſie ihre Trillee ausgeſchlagen haben. Wo iſt doch das Vorbild dieſer Nachahmungen? Wo iſt doch die Natur, mit der dieſe Fabeln eine Aehnlichkeit haben? .... Die Muſik an ſich ſelbſt iſt zwar eine edle Gabe des Himmels: ich gebe es auch zu, daß die Componiſten viel Kunſt in ihren Opern anzubringen pflegen; wiewohl ſie auch oſt übel angebracht wird. Aber was die Poeten daran thun, und überhaupt, die ganze Verbindung ſo verſchiedener Sachen taugt gar nichts. Ich ſehe überdas die Opera ſo an, wie ſie iſt; nämlich als eine Beſörderung der Wolluſt, und Verderberinn guter Sitten. Die zärtlichſten Töne, die geileſten Poeſien, und die unzüchtigſten Bewegungen der Opernhelden und ihrer verliebten Göttinnen bezaubern die unvorſichtigen Gemüther, und flößen ihnen ein Giſt ein, welches ohnedem von ſich ſelbſt ſchon Reizungen genug hat. Denn wie wenige giebt es doch, die allen ſolchen Verſuchungen, die ſie auf einmal beſtürmen, zugleich wiederſtehen können? So wird die Weichlichkeit von Jugend auf in die Gemüther der Leute gepflanzet, und wir werden den weibiſchen Italienern ähnlich, ehe wir es inne geworden, daß wir männliche Deutſche ſeyn ſollten. .... Die Liebe, dieſe gefährliche und tyranniſche Leidenſchaſt, die einzige Liebe iſt die Seele der Oper, und ihr ewiger Gegenſtand. Man trägt darinnen die verderbteſten Regeln ungeſtraſt vor, die nicht nur der Religion, ſondern auch der geſunden Staatskunſt ſchnurſtracks zuwider lauſen. Nach der Abſicht eines wahren Dichters, muß eine jede dramatiſche Poeſie ſich vorſetzen, die Menſchen in irgend einem Stücke zu beſſern, und den Unterricht mit allen Annehmlichkeiten des Vergnügens vorzutragen. In der Oper aber iſt das Vergnügen der einzige Zweck, den man ſich vorſetzet; ſie bringl auch keine andere Wirkung zuwege, als daß ſie die Sinne bezaubert, die Seele weichlich macht, die Sitten verderbt, und ein ganzes Volk auf nichtige Dinge lenket. Man könnte noch hinzuſetzen, daß die lange Weilr, bey dieſem ewigen Singen und bey den beſtändigen Symphonien, unvermeidlich iſt, die das Weſen unſerer Opern ausmachen. .... Auch den deutſchen Text verſteht man, vor ſo vielen Trillern und künſtlichen Veränderungen der Töne, in einer mäßigen Entfernung von der Schaubühne, ſchon nicht mehr; wo man nicht ein Buch hat, und ſich durch das Leſen einhilſt. Wenn man aber ins Buch ſehen muß, ſo verliert man ja das Vergnügen der Augen an der guten Vorſtellung. So iſt denn die Oper ein bloßes Sinnenwerk: der Verſtand und das Herz belommen nichts davon. Nur die Augen werden geblendet; nur das

Gehör wird gekützelt und betäubet: die Vernunft aber muß man zu Hauſe laſſen, wenn man in die Oper geht, damit ſie nicht etwa durch ein gar zu kützliches Urtheil, die ganze Luſt unterbreche."

Zu pag. 245: und Gottſched, nachdem er mit ſichtlicher Freude, in boshaften Bülletins. Nöth. Vorr. I, 308, beim Jahre 1733: „NB. Man wird wahrnehmen, daß nunmehr die Opern merklich verſchwinden. Ob dieſes dem neuen Geſchmacke an den Trauerſpielen zuzuſchreiben geweſen: mögen Verſtändige ſelbſt urtheilen." p. 311, zum J. 1738: „NB. Die Opern vermindern ſich merklich." p. 312, beim J. 1740: „NB. Man bemerke, wie ſehr die deutſchen Opern abnehmen, oder dünne werden." Endlich p. 314, beim Jahre 1741: „NB. Hiermit hören die deutſchen Opern gar auf; und zwar an einem Orte (Danzig), wo ſonſt niemals welche geſpielet worden. Da ſie in Deutſchſand keinen Beyfall mehr finden können, haben ſie ihr Heil daſelbſt verſuchen wollen, aber ohne allen Erfolg. St. Evremond (vgl. o.) hat es prophezeiht; daß man des beſtändigen Singens endlich überdrüſſig werden würde. Es iſt eine Ehre für die Deutſchen, daß ſie dieſe Weiſſagung zuerſt erfüllet haben."

Siebente Vorleſung.

Leſſing. Seine Bedeutung für die Entwicklung des deutſchen Geiſtes im Allgemeinen; Stellung zur Literatur, zum Theater. — Die Leipziger Bühnendichter: Joh. El. Schlegel, Gellert ꝛc.; das rührende Luſtſpiel, das Schäferſpiel. — Die Leipziger Bühne: die Neuberin und die Schönemann'ſche Truppe. — Leſſing in Leipzig: früheſte Verſuche; Weiße. — Leſſing in Berlin: Theaterzuſtände von Berlin bis Mitte des achtzehnten Jahrhunderts; Eckenberg, Schönemann, Schuch. — Leſſing's Beiträge zur Hiſtorie ꝛc. des Theaters. — Das bürgerliche Trauerſpiel: Miß Sara Sampſon. — Oppoſition gegen die Franzoſen; Einführung der engliſchen Bühne, Shakeſpeare. — Minna von Barnhelm. — Leſſing in Hamburg; die Hamburgiſche Dramaturgie. — Emilia Galotti; Nathan.

Es war der Name Leſſings, mit dem ich meine neuliche Vorleſung ſchloß: ein Name, der in der Geſchichte unſerer Literatur wahrhaft einzig daſteht durch die Uebereinſtimmung, mit der alle Zeiten und alle Parteien in ſeiner Anerkennung, ſeiner Bewunderung ſich vereinigen. Keinem andern unſerer deutſchen Schriftſteller haben Mit- und Nachwelt ſo volle, unzerſtückelte Kränze des Ruhmes gewunden, keines anderen Verdienſte ſind von jeher ſo bereitwillig, ſo gleichmäßig anerkannt und geprieſen worden.

Worauf denn beruht dieſe Größe? worin beſtehen dieſe Verdienſte? Wir haben (auch darin ſtimmen alle Beurtheiler überein) größere Dichter gehabt, Talente von reicherem poetiſchem Vermögen. Ja Leſſing ſelbſt, mit der edlen, freimüthigen Beſcheidenheit, dem großartigen

Wahrheitſinne, der ihn charakteriſirt, wollte ſich überhaupt nicht einmal als Dichter gelten laſſen; er fühle (ſagte er) die lebendige Quelle nicht in ſich, die durch eigene Kraft ſich emporarbeitet, er müſſe Alles durch Druckwerk und Röhren aus ſich herauspreſſen. Wie kommt es denn, daß dieſer Mann nichts deſtoweniger noch heutigen Tags mit Auszeichnung genannt wird neben den reichbegabteſten, den glücklichſten Dichtern unſerer glänzendſten Epoche? Bald ein Jahrhundert liegt zwiſchen unſerer und ſeiner Zeit, wir ſind anders geworden ſeitdem in allem Denken und Dichten, Fühlen und Meinen, große Philoſophen, große Dichter haben uns neue Anſchauungs-, ſogar neue Ausdrucksweiſen gelehrt: wodurch geſchieht es denn, wie iſt es möglich, daß wir in Allem, was das innerſte Weſen der Kunſt, die eigentliche principielle Grundlage des Schönen anbetrifft, immer wieder zurücklenken zu Leſſing, ja daß noch heut, wie vor ſiebzig und achtzig Jahren, ſein Laokoon, ſeine hamburgiſche Dramaturgie noch immer gleichſam die Bekenntnißſchriften unſerer modernen Literatur, die Bibel gleichſam jedes jungen Dichters, jedes angehenden Künſtlers geblieben ſind?!

Erinnern wir uns, was ich Ihnen am Schluß meines letzten Vortrages über den allgemeinen Charakter, die hiſtoriſche Aufgabe dieſer Leſſing'ſchen Epoche andeutete. Aus der wüſten Zerfloſſenheit, ſagte ich, der beiden letzten Jahrhunderte rang jetzt der deutſche Geiſt ſich wieder zu finden, ſich zu ſammeln gleichſam im Reiche des Schönen. Die Religion, die abſtracte Hingabe an das Jenſeitige, hatte aufgehört, die beſtimmende Macht der Zeit zu ſein: die Politik, das freie Staatsleben, die Verwirklichung der Idee auf dem Gebiete der concreten, hiſtoriſchen Zuſtände, war es noch nicht. So ſchlug einſtweilen zwiſchen den beiden getrennten Welten die Kunſt, dieſe Vermittlung des Dieſſeit mit dem Jenſeitigen, der Idee mit der Wirklichkeit, ihren ſchönen, farbigen Regenbogen. Statt der freien Religion, die durch Luther, wenn auch nicht der Praxis, ſo doch dem Principe nach, dem Princip des Proteſtantismus, bereits erworben war — ſtatt des freien Staates, der ſpäteren Gelegenheiten zu erwerben blieb (und ſogar wir müſſen noch heute ſagen: zu erwerben bleibt), wurde jetzt die freie Kunſt Looſung und Aufgabe der Zeit.

Es war die äſthetiſche Epoche unſeres Volkes. Wie ehemals die Religion, wie in dieſem Augenblicke die Politik die ſtaatliche, die hiſtoriſche Entwicklung, ſo damals die Kunſt nahm alle Kräfte in Anſpruch, unterwarf ſich alle Geiſter, gährte und trieb in allen Herzen. Daher mit einem Mal dieſe Fülle von Dichtern, die in Deutſchland auftaucht, daher dies Wiederanknüpfen an die großen Lehrer und Muſter alles Schönen, die Griechen, daher dieſe ganze ſogenannte klaſſiſche Epoche unſerer Literatur, die ſeit Mitte des vorigen Jahrhunderts heraufſteigt und die ihre Klaſſicität eben dieſem Umſtande verdankt, daß die Zeit damals ſo ganz rein aufging in der Kunſt, ſo gar keinen anderen Inhalt hatte, keinen andern Ausdruck verlangte, als einzig den äſthetiſchen.

Leſſings große weltgeſchichtliche That nun iſt es, dieſen Inhalt der Zeit zuerſt ausgeſprochen, ihr zuerſt zu ihrem eigenen Bewußtſein verholfen, ſie über ſich ſelbſt und ihre Aufgabe aufgeklärt zu haben: dadurch, daß er zuerſt das Weſen der Kunſt, die Idee des Schönen entdeckte und beſtimmte. Gottſched ſowohl, wie ſeine literariſchen Gegner, die Schweizer Bodmer und Breiſinger, hatten das Weſen der Kunſt bis dahin alle nur in äußerlichen Merkmalen geſucht; ſie hatten Anweiſungen gegeben, Recepte gleichſam, wie die Schönheit zu finden, aus welchen Elementen ſie zu miſchen, auf welchem Wege, trocknem oder naſſem, kaltem oder warmem, ſie herzuſtellen ſei. Leſſing zuerſt erfaßte den Begriff der Kunſt; er zeigte was ſie iſt; er bewies, daß, um der Kunſt mächtig zu werden, wir zunächſt und vor Allem zurückkehren müſſen zur Natur. Die Natur allein iſt die Grundlage des Schönen, die Mutter aller Kunſt: nicht freilich die rohe, ungebundene, ſondern die verklärte, die durch den Geiſt wiedergeborene Natur, die Natur der Griechen, die Natur Shakeſpeare's, die er mit triumphirendem Stolz gegen die Unnatur der Franzoſen in die Wagſchale warf. — Leſſing zuerſt wies die Freiheit der Kunſt, ihre Selbſtberechtigung und eigene, unabhängige Würde nach und daß die Schönheit gleichfalls eine Offenbarung des Göttlichen, die nicht erſt, um Zutritt zu finden zu den Herzen der Menſchen, der Moral die Schleppe zu tragen brauche. —

Auch waren dies keine einzelnen, genialen Blitze, welche Leſſing in das dämmernde Bewußtſein ſeiner Zeitgenoſſen hineinſchleuderte: es war die

Frucht gründlicher wiſſenſchaftlicher Studien, es war ein heller, ſonniger Tag der Aufklärung, den er über ſeine Zeit heraufführte, es war ein ganzes Syſtem der Kunſt, eine ganze Lehre des Schönen, die er in ſeinem Laokoon, ſeiner Dramaturgie aufbaute und zu der nun einem Jeden der Zutritt offen ſtand.

Es begreift ſich hienach leicht, worauf das ungeheure geiſtige Uebergewicht Leſſings beruht und woher es kommt, daß alle größten Dichter der folgenden Jahrzehnte, ein Goethe, ein Schiller ꝛc. alle bei ihm anknüpfen. Leſſing iſt das incarnirte Bewußtſein ſeiner Zeit. Wonach Alle rangen, was Allen auf der Zunge lag, wohin Alle in dunklem Drange jagten und ſtrebten: er hatte es gefunden, er ſprach es aus, er lehrte es verſtehen, das große, das Geheimniß des Schönen. —

Auf dieſe Art iſt Leſſing der eigentliche geiſtige Vater unſerer ſogenannten klaſſiſchen Epoche geworden; auf dieſe Art iſt er es, zu dem alle Ströme zurücklenken, den wir alle als Lehrer und Meiſter zu verehren haben, ſo lange überhaupt die Kunſt unter uns lebendig, ſo lange die deutſche Nation im Stande ſein wird, ſich in der Kunſt einen Ausdruck ihres innerſten Daſeins zu erhalten: das heißt, ſo lange ſie ſelber exiſtirt.

Keine andere Sphäre unſeres literariſchen und künſtleriſchen Lebens nun (wiewohl er, bei dem ungeheuren Umfang ſeines Wiſſens und ſeiner raſtloſen Thätigkeit, in Wahrheit kaum eine unberührt gelaſſen) keine andere Sphäre, ſage ich, unſeres literariſchen Lebens hat dieſen reformatoriſchen Einfluß Leſſing's nachhaltiger empfunden, in keiner andern hat er ſich heimiſcher angeſiedelt, zu keiner andern iſt er, ſelbſt widerſtrebend, ſelbſt gegen ſeinen Willen, wenigſtens gegen ſeinen ausgeſprochenen Entſchluß, dennoch häufiger zurückgekehrt, und darum auch in keiner andern iſt ſein Name von bedeutendern, großartigeren Erinnerungen umgeben, als in der Geſchichte unſeres Theaters.

Schon Gottſched, wie wir neulich geſehen, hatte, ſei es Inſtinct, ſei es Begünſtigung des Zufalls, ſei es gar nur der Wunſch geweſen, ſeiner Eitelkeit und ſeinen dictatoriſchen Gelüſten ein neues, ergiebiges Terrain zu eröffnen — genug: ſchon Gottſched hatte richtig erkannt, daß die Bühne, in den damaligen Verhältniſſen, der wahre Markt der

Oeffentlichkeit und daß daher jede neue literariſche Richtung, welcher es um Anerkennung und Einfluß zu thun war, vor Allem und zuerſt ſich des Theaters zu bemächtigen habe. Wie hätte, was ſich dem rohen Inſtinct, der kleinen, berechnenden Schlauigkeit eines Gottſched offenbarte, der prüfenden Einſicht, dem klaren, durchdringenden Verſtande eines Leſſing verborgen bleiben können?! Auch Leſſings ganzes Beſtreben, von ſeinem erſten Auftreten an bis dahin, wo er mit gebrochener, nicht mit erſchöpfter Kraft vom Leben ſcheidet, geht immer und immer wieder auf das Theater. Das iſt der eigentliche Mittelpunkt ſeiner Thätigkeit, die große, die Lebensaufgabe, die er nicht, wie Gottſched, zu perſönlichem Ruhm und Vortheil auszubeuten ſucht: nein, der er ſelbſt mit tiefer ſittlicher Beſcheidenheit ſich unterordnet, die er nie verläßt, von der keine Enttäuſchungen, keine bitterſten Erfahrungen ihn abzulenken vermögen, zu der er immer wieder zurückkehrt mit neuem Muth, neuen Hoffnungen, ja der er, in edler Aufopferung, ſelbſt da noch ſeine letzten, ſterbenden Kräfte widmet, da er ſchon ſich ſelbſt ſagen muß, daß ſeine Zeit ihn in Stiche gelaſſen und daß noch manches Waſſer entlanglaufen muß, ehe jene Nationalbühne, von der er ſo viel geträumt, der er ſo viel edelſten Eifer gewidmet, ſich wirklich unter uns Deutſchen erheben wird! — Das deutſche Theater iſt der rothe, der blutige Faden, die Herzader gleichſam, welche Leſſings ganzem wechſelvollem Daſein Zuſammenhang und Leben giebt; er iſt, für ein volles Menſchenalter, von Mitte der vierziger bis Ende der ſiebziger Jahre, der eigentliche Mittelpunkt, der lebendige Träger der deutſchen Bühne; weder eine Lebensgeſchichte Leſſings könnte man ſchreiben, ohne zugleich die Theatergeſchichte dieſes Zeitabſchnittes, noch auch dieſe Theatergeſchichte, ohne zugleich das Leben Leſſings zu ſchreiben. —

Und ſo mögen denn auch wir, bei unſerm Ueberblick über dieſe Periode der deutſchen Theatergeſchichte, unſeren Standpunkt am Ungezwungenſten in Leſſings eigenem Leben nehmen, indem wir die Schickſale der Bühne in dem angegebenen Zeitraum, bis zu Ende der ſiebziger Jahre, um die perſönlichen Schickſale und Leiſtungen dieſes vorzüglichen Mannes zu gruppiren ſuchen.

Es müſſen dabei hauptſächlich drei Epochen unterſchieden werden

Die erſte, Leſſings Aufenthalt in Leipzig und ſeine erſten Jahre in Berlin umfaſſend, bis zur Aufführung der Miß Sara Sampſon im Jahre 1755. Es iſt dies eine einleitende, gemiſchte Epoche, welche, in ihrem Schwanken zwiſchen Altem und Neuem, namentlich zwiſchen Anerkennung und Bekämpfung der Franzoſen, den gemiſchten und ſchwankenden Zuſtand der damaligen Literatur ſelbſt repräſentirt.

Die zweite umfaßt Leſſings Kreuz- und Querzüge, ſeinen Aufenthalt in Breslau und Hamburg, ſowie die Abfaſſung der Minna von Barnhelm; ihr parallel geht der entſchiedene Bruch mit den Franzoſen, die Einführung Shakeſpeare's, ſowie die theoretiſche Grundlage der dramatiſchen Kunſt in der hamburger Dramaturgie.

Endlich die dritte und reiſſte Epoche, in der Verſchmelzung Shakeſpeareſcher Kraft und Wahrheit mit griechiſcher Anmuth und Milde; ihre Frucht Emilia Galotti (wiewohl dieſes Stück, wenn auch jetzt erſt erſchienen, doch ſeiner Entſtehung nach zum Theil noch in die frühere Epoche fällt) und Nathan der Weiſe: dieſes letztere Stück, drei Jahre vor Leſſing's Tode (1778) erſchienen, ſowohl künſtleriſch wie in ſeiner hohen ſittlichen Bedeutung, der eigentliche Abſchluß, die wahre, höchſte Vollendung des ganzen Leſſing'ſchen Lebens und Strebens, ein letztes, köſtlichſtes Zeugniß jener ſchönen Menſchlichkeit, jenes künſtleriſchen wie ſittlichen Ebenmaßes, jener Klarheit und Abrundung, nach welcher Leſſing alle Zeit geſtrebt, ja die er niemals, ſelbſt in der brennendſten Hitze des Kampfes nicht, verläugnet hatte und in der nun, wie in einem letzten, harmoniſchen Accorde, dies reiche, vielerſchütterte Leben zuletzt wohllautend verklingt. — —

Als Leſſing im Jahre 1746 mit ſiebzehn Jahren, ein armer Landpredigersſohn, um ſich, dem Willen ſeines Vaters gemäß, dem Studium der Theologie zu widmen, nach Leipzig kam, beſanden ſich weder Gottſched noch die Neuberin auf jenem Höhepunkt des Glanzes und der Ehre, auf welchem wir ſie, in dem ſtolzen Bewußtſein, die Regeneration der deutſchen Bühne vollbracht zu haben, zu Ende der dreißiger Jahre erblickten. Sogar ſie ſelbſt waren perſönlich mit einander zerfallen und verfeindet, um einer geringfügigen und elenden Urſache willen: nämlich weil die Neuberin ſich geweigert hatte, ein gewiſſes,

von Gottſched empfohlenes Manuſcript, eine Ueberſetzung aus dem Franzöſiſchen von ſeiner „geſchickten Freundin“, zur Aufführung zu bringen. Dies der nächſte und ſcheinbare Grund; der eigentliche und tiefere war vermuthlich der geweſen, daß die Neuberin der täglich wachſenden Anmaßungen und Hofmeiſtereien ihres gelehrten Patrons überdrüſſig geworden. Möglich auch, daß das Repertoire, welches Gottſched ihr ſo lange geliefert, allmälig ſeine Zugkraft verloren, und daß die Theaterkaſſe nicht mehr den Vortheil von dieſer Verbindung hatte, wie ehemals.

Dazu ferner kam die Kriſis, in welche Gottſched's literariſches Anſehen ſelbſt gerathen war. Er hatte ſich mit den ſchon genannten Schweizern in einen Streit über die Theorie der Dichtkunſt eingelaſſen: ein Streit, in welchem zwar, was die Sache angeht, die Herren Schweizer ſich nicht weniger geſchmacklos zeigten, als Gottſched ſelbſt, in dem aber nichts deſtoweniger Gottſched durch die Eitelkeit und die hohle, nichtige Anmaßung, die er dabei an den Tag legte, täglich mehr und mehr den Kürzeren zog. Was, in Zeiten namentlich, wo der Muth gebricht, Princip gegen Princip herauszukehren und Grundſatz an Grundſatz wahrhaft zu meſſen, bei ſo vielen geſchichtlichen Kämpfen der Fall iſt, literariſchen und anderen: nicht die Stärke ſeiner Gegner, ſeine eigene Schwäche war es, woran Gottſched zu Grunde ging; ſeine Gegner ſiegten, nicht weil ſie Recht — nur weil ſie vielleicht etwas weniger Unrecht oder auf eine andere Art Unrecht hatten als er.

In Folge dieſer Zwiſtigkeiten nun, welche allerdings für Jeden, dem nicht das Talent verliehen war, in einem abſtracten Parteigetriebe vollſtändig aufzugehen, auf die Dauer ziemlich läſtig werden mußten, darum ſchon, weil aus ihnen wenigſtens kein Reſultat zu erwarten ſtand und weil im Grunde weder der Eine noch der Andere recht wußte, um was er ſtritt — in Folge deſſen, ſage ich, hatte ſich nun in Leipzig ſelbſt, im Lauf der vierziger Jahre, eine gewiſſe mittlere Fraction junger Schriftſteller gebildet, welche, weder zu Gottſcheds noch zu der Fahne der Schweizer ſchwörend, einſtweilen in praktiſchen Verſuchen ihren eigenen Weg zu gehen ſuchten. Wir haben dabei namentlich Johann Elias Schlegel, Gellert, Gleim, Weiße, Mylius ꝛc. im Sinne: lauter Leute, die, zwar

von Gottſched ausgehend und in der Tradition franzöſiſcher Muſter erzogen, ſich doch im Verlauf ihrer weiteren Entwicklung mehr oder weniger davon zu befreien und eine leidliche Selbſtſtändigkeit zu erringen wußten. Auch für die Mehrzahl von ihnen war das Theater der hauptſächlichſte Tummelplatz ihrer jugendlichen Kräfte. Sie ſchrieben Stücke: nicht zwar franzöſiſche Ueberſetzungen, ſterbende Cato's u. dgl. im Geſchmacke Gottſched's, aber doch noch immer zahm genug, um Gottſched und ſeinem kritiſchen Anhange kein eigentliches Aergerniß zu geben: meiſtentheils kleine, einfache Luſtſpiele, mit moraliſcher Tendenz, abgeblaßte Bilder des damaligen häuslichen und geſelligen Lebens. Auch die Sentimentalität, das zärtliche Fühlen und Schmeicheln des eigenen Ich, das damals bereits in Klopſtock, Kleiſt, Gleim und deren Freunden ſeinen erſten ſchüchternen Anfang nahm, ging zum Theil in dieſe Luſtſpiele über, und half hier eine eigene Gattung hervorbringen: das weinerliche oder rührende Luſtſpiel, ein Keim, der ſpäterhin, mit der wachſenden Sentimentalität, ſich weit über die deutſche Bühne ausbreitete, ja als deſſen letzte Spitzen wir in einer künftigen Epoche den Thränenjammer der Iffland'ſchen Stücke wiederfinden werden. — Als Verfaſſer ſolcher Stücke war dazumal beſonders Gellert berühmt, deſſen milder, weicher, faſt kränklicher Natur dieſe Gattung auch allerdings höchſt angemeſſen war; ſeine kranke Frau, ſein Lotterieloos, ſeine Betſchweſter wurden gern und viel gegeben, und erhielten ſich bis zu Ende der ſechziger Jahre auf der Bühne. —

So unerheblich nun auch dieſe Stücke in äſthetiſcher Hinſicht waren, ſo wichtig und bedeutend wurden ſie für die Ausbildung unſerer Schauſpieler. Je einfacher nämlich dieſe Charaktere waren, je ſkizzenhafter ihre Haltung, je entblößter die ganzen Stücke von Allem, was die Sinne blenden und beſtechen konnte, von ſceniſchem Aufputz, Pomp der Sprache u. ſ. w. je mehr nöthigten ſie den Schauſpieler zu einem naturwahren, fein nüancirten, lebendigen Spiel. Der Schauſpieler mußte gleichſam durch ſeine Darſtellung erſetzen und wieder gut machen, was die allzugroße Einfachheit, die allzu ſkizzenhafte Ausführung des Dichters verſehen hatte. Keine Frage, daß es auf den kraſſen Schwulſt der Haupt- und Staatsaktionen, die ſteife, hohle Pracht der franzöſirenden

Trauerſpiele keine beſſere Schule eines naturwahren Spieles gab, als eben dieſe Rollen: Rollen, die an ſich ſo wenig, beinahe nichts waren, aus denen der Schauſpieler erſt Alles machen mußte — und aus denen ſich doch nur durch Feinheit und Mäßigung, durch ein weiſes zu Rathe Halten der Mittel überhaupt Etwas machen ließ. — Hier war die Schule jener vorzüglichen Charakterdarſteller, welche die Morgenröthe unſerer dramatiſchen Dichtung begleiten, hier wurden jene Ackermann, jene Koch, Brückner, Schönemann, hier vor Allem Eckhof gebildet, auf den wir, als den eigentlichen Repräſentanten dieſer Uebergangsepoche, den wahrhaften theatraliſchen Pendant Leſſings, ſpäterhin noch zurückkommen werden.

Die Mehrzahl der genannten Künſtler war damals in Leipzig neben einander verſammelt — oder auch einander gegenüber. Die Neuberin nämlich, nachdem ſie, wie bereits erwähnt, mit Gottſched zerfallen war, hatte Leipzig auf einige Zeit verlaſſen; ſie war nach Petersburg gegangen, ohne jedoch bei dieſem Unternehmen die gehofften Vortheile gefunden zu haben. Als ſie nach Leipzig zurückkam, fand ſie den Platz beſetzt durch die Schönemann'ſche Truppe, bei der namentlich Eckhof engagirt war. Es entwickelte ſich nun zwiſchen beiden Geſellſchaften, die bald gleichzeitig, bald abwechſelnd in Leipzig ſpielten, ein lebhafter Wetteifer, bei dem zwar die Neuberin endlich unterlag, der aber im Uebrigen für die Kunſt ſelbſt das Gute hatte, daß das Publikum immer lebhafteren Antheil an dem Theater nahm, und durch Vergleichen und Prüfen in den Stand geſetzt ward, ſeinen Geſchmack zu erweitern und zu bilden. —

In dieſe Verhältniſſe alſo, in dies lebhafte, dramatiſche und theatraliſche Treiben, ſah Leſſing bei ſeiner Ankunft in Leipzig ſich hineinverſetzt. Was war natürlicher, als daß er, ein lebhafter junger Mann, voll keimender, dichteriſcher Entwürfe, ſich dieſem Treiben ſogleich innig anſchloß? daß namentlich das Theater ihn völlig gefangen nahm? Statt theologiſche Collegia zu hören und ſich, wie es einem armen Candidaten geziemt hätte, bei Zeiten um die Gunſt hoher Patrone zu bewerben, ſchreibt er Theaterſtücke, lernt deklamiren, tanzen, fechten,

macht Bekanntſchaft mit der Neuberin, geht Arm in Arm mit Schauſpielern und Schauſpielerinnen.

Zwar dieſen letzteren Geſchmack haben Viele mit ihm getheilt und theilen ihn bis zur Stunde — und ſind darum doch noch keine Leſſinge geworden. Allein dafür wußte Leſſing auch damals ſchon ſehr deutlich, was er that und wohin dies Treiben zielte; es war keineswegs ein bloßer Ausbruch jugendlicher Leichtfertigkeit, kein Hang zu lockerem Umherſchweifen: es waren die Erſtlinge gleichſam jenes Opfers, das er der Bühne mit ſeinem ganzen ſpäteren Leben brachte, es waren Studien, die er machte, Studien, die er ſelbſt als ſolche erkannte, zu jener feinen Menſchenkenntniß, jenem lebendigen, gefühlsmäßigen Verſtändniß der dramatiſchen Kunſt und ihrer innerſten Geſetze, durch das er ſpäter ſo groß werden ſollte, der allgemeine Lehrer ſeiner wie unſerer, ja aller künftigen Zeit. Auf eine unverkennbare Weiſe zeigt ſich dies in der Sicherheit und dem männlichen Ernſt, mit welchem er dieſes ſein Treiben, ſeinen Aeltern gegenüber, vertrat, ſo wie in der Wahl die er, als er ſich endlich entſcheiden mußte zwiſchen Kanzel und Theater, zwiſchen der Behaglichkeit einer gewöhnlichen bürgerlichen Verſorgung und der ruheloſen Exiſtenz eines deutſchen Literaten, zumal eines Theaterdichters, getroſten Muthes traf. — Der theologiſchen Befangenheit ſeines Vaters, war Leſſing's Neigung zum Theater, ſein Umgang mit Schauſpielern und Schöngeiſtern, höchſt verdrießlich; ſeine Mutter, als ſie gelegentlich erfuhr, daß er die eigen gebackene Weihnachtsbrezel, welche ſie ihm überſandt, in Gemeinſchaft von — es war gar nicht auszuſprechen — von Schauſpielern verzehrt hatte!! wollte ſich, empört über einen ſolchen äußerſten Beweis kindlicher Ruchloſigkeit, ganz und gar von ihm losſagen. Jedoch, ein ſo guter Sohn Leſſing übrigens war, und ſo viele Beweiſe kindlicher Liebe und Aufopferung er ſpäter gegeben hat, ſo waren in dieſem Punkte doch weder die Ermahnungen des Vaters noch die Thränen der Mutter im Stande, ihn von dem einmal betretenen Wege abzulenken. Er that keine Abbitte, er ſuchte die Sache nicht zu beſchönigen, im Gegentheil, er gab ſie zu, er erkannte ſie förmlich an; er erklärte ausdrücklich, in dieſem Verkehr mit dem Theater ſeinen Lebensberuf, einen Beruf von hoher, ſittlicher

Würde gefunden zu haben. Die Komödie, ſchrieb er an ſeinen Vater, habe ihn die Tugend lieben und das Laſter verſpotten gelehrt; ſie habe ihn aufgeklärt über ſich ſelbſt und ihm eine neue und größere Weltanſicht eröffnet. Das war denn freilich ein anderer Grund ſich dem Theater zu widmen, als Gottſched ihn gehabt haben mochte; das ließ freilich andere Früchte erwarten, ſich der Bühne hingeben aus lebendigem, innerm Drang, aus einem leidenſchaftlichen Zuge des Herzens, in der Ahnung hohen geiſtigen wie ſittlichen Gewinnes, als, wie Gottſched, aus gelehrter Berechnung und um die Lücken ſeiner Theorie der Dichtkunſt auszufüllen! — Leſſing erinnert in dieſer (wie mancher anderen) Beziehung an Schiller, der in einer ähnlichen Kriſis dieſelbe Wahl that, und dem das Theater gleichfalls, von ſeinen erſten Verſuchen an, eine Sache der Neigung und des Herzens, ein hoher, ſittlicher Beruf erſchienen war.

Die Stücke, welche Leſſing in dieſer Zeit in Leipzig ſchrieb, ſind unbedeutend. Sie gehören völlig zu der oben beſchriebenen zahmen Gattung, waren eben ſo breit wie ſie, eben ſo geſpickt mit moraliſchen Betrachtungen, eben ſo ſchwach in der Charakteriſtik; ſie haben neben den unzähligen Plänen und Entwürfen, die er in dieſer und der nächſten Zeit verfertigte, nur als Uebungsſtücke für Leſſings eigene Entwicklung einen gewiſſen hiſtoriſchen Werth. Einige davon wurden durch die Neuberin aufgeführt und fanden, eben weil ſie dem Geſchmack der Zeit ſo völlig gemäß waren, lebhaften Beifall: ſo namentlich „der junge Gelehrte“, der zuerſt 1747 zur Aufführung kam und, gleich den obengenannten Gellert'ſchen Stücken, ſich längere Zeit hindurch auf den Brettern behauptete.

Inzwiſchen dürfen wir an dieſen früheſten Leſſing'ſchen Verſuchen um ſo raſcher vorübergehen, als der Standpunkt derſelben, der für Leſſing ſelbſt, wie geſagt, nur ein einleitender, vorübergehender war, von einem anderen, ihm nah befreundeten Dichter Zeit ſeines Lebens einſeitig feſtgehalten und in zahlreichen Werken, ſo zu ſagen, ins Breite geführt worden iſt — einem Dichter, deſſen die Theatergeſchichte nothwendig gedenken muß, ſowohl wegen der beträchtlichen Anzahl ſeiner dramatiſchen Werke, als weil in keinem Zweiten der Uebergang von

Gottſched zu Leſſing, dieſe zahme, ſchwankende Epoche, dies Interregnum gleichſam, wo man gern von den Franzoſen frei geweſen wäre, nur es fehlte der Muth ſich frei zu machen, ſich ſo deutlich darſtellt und gewiſſermaßen verkörpert als in ihm: Chriſtian Felix Weiße. Weiße's erſte Verſuche, die erſten wenigſtens, mit denen er vor dem Publikum wie vor der Kritik Glück machte, gehörten, charakteriſtiſch genug, jener halben, lückenbüßeriſchen Gattung des Singſpiels an, durch welche, wie am Schluß der neulichen Vorleſung bemerkt wurde, Gottſched die eigentliche Oper, wie mit einem Surrogate, zu erſetzen ſuchte. Und ebenſo in ſeinen letzten, entmuthigt durch Forderungen und Anmuthungen, denen er nun einmal nicht genügen konnte, wandte er ſich wiederum derſelben Gattung zu, für die er auch in der That, vermöge ſeines leichten, anſpruchloſen Talentes, vor Vielen beſtimmt war; ſein „der Teufel iſt los", der luſtige Schuſter, ſowie aus ſpäterer Zeit (ſeit 1767) Lottchen am Hofe, die Jagd, der Erntekranz ꝛc. erwarben ſich, unterſtützt durch die anmuthige, Weiße's Talent vollkommen entſprechende Hiller'ſche Muſik, außerordentlichen Beifall und verurſachten, in kürzeſter Friſt, eine Reſtauration der Oper, als muſikaliſchen Dramas, von der Gottſched ſich ſchwerlich träumen laſſen. — Zwiſchen dieſen Singſpielen, als Anfangs- und Schlußpunkt ſeiner dramatiſchen Wirkſamkeit, liegt nun eine Reihe von Luſtſpielen, ſowie namentlich von großen geſchichtlichen Trauerſpielen, in welchen Weiße ſich die Aufgabe geſtellt, ein gewiſſe Vereinigung, eine Art Juſtemilieu von franzöſiſchem und engliſchem Geſchmacke darzuſtellen. Allein bekanntlich von allen Parteien iſt das Juſtemilieu allezeit die unglücklichſte: eine Partei, die keine Partei ſein will und alſo ſich ſelbſt und alle ihre Früchte zum Voraus vernichtet. Das mußte auch Weiße erfahren. Sein Richard der Dritte, ſein Eduard der Dritte, ſein Romeo und Julie, in denen er das Wagſtück unternahm, die gigantiſche, gährende Welt ſhakeſpear'ſcher Stoffe in die enge Schnürbruſt franzöſiſcher Formen einzuzwängen und gewiſſermaßen einen Shakeſpeare in usum delphini, einen Shakeſpeare herzuſtellen, den auch wohl allenfalls Gottſched noch hätte goutiren können, mißlangen völlig. Vergebens gab Leſſing ſich die äußerſte Mühe, ſeinen Freund theoretiſch

aufzuklären und ſeinem Talente dadurch eine andere, energiſchere Richtung zu geben. Das Talent reichte dazu eben nicht aus; Weiße ſah in den Ausſtellungen, den Warnungen Leſſing's nur den unerſättlichen, pedantiſchen Hochmuth des Kritikers, wenn nicht gar einen Freundſchaftsbruch, und zog ſich, wie bereits erwähnt, von der eigentlichen, der recitirenden Bühne völlig zurück. — Doch wenden wir uns jetzt wiederum zu Leſſing.

Zu Anfang der funfziger Jahre, nachdem die Neuberin völlig zu Grunde gegangen war und die Leipziger Bühne ihren Reiz für ihn verloren hatte, ging Leſſing nach Berlin. In Berlin befand ſich das Theater damals noch auf einer ſehr untergeordneten Stufe. Zwar zu Anfang des Jahrhunderts, unter der Regierung des prachtliebenden Friedrich I., hatten deutſche, italieniſche, franzöſiſche Truppen ſich in raſcher Abwechſlung gedrängt; es hatte ſogar von 1706—1711 ein eigenes Hoftheater exiſtirt, freilich ein franzöſiſches. Dies Alles jedoch, mit dem übrigen Luxus der väterlichen Regierung, war unter dem ſtrengen Scepter Friedrich Wilhelm I. bei Seite geſchafft worden. Erſt gegen das Ende ſeiner Regierung, im Jahre 1732, war es einem gewiſſen Johann Karl v. Eckenberg, mit dem Beinamen der ſtarke Mann, gelungen, den (bekanntlich nicht ſehr wähleriſchen) Geſchmack des Königs zu befriedigen. Er wohnte ſeinen Vorſtellungen nicht nur ſelbſt öfters bei, ſondern verlieh ihm auch ein Privilegium als Hofkomödiant für alle Brandenburgiſche und Preußiſche Lande. Die Wahrheit zu ſagen, war Eckenberg ein ganz gemeiner Jongleur und Poſſenreißer; der Geſchmack, den er verbreitete, mag jenem Reibehand'ſchen, von dem ich Ihnen neulich erzählte, nicht nachgeſtanden haben. Inzwiſchen den König befriedigte er.

Eine neue Epoche demnächſt war mit dem Regierungsantritt Friedrich des Großen eingetreten: nur daß, bei der bekannten franzöſiſchen Bildung des Königs, von all der Pracht, dem Glanz und dem feinen Geſchmack, der ſich jetzt hier entwickelte, der deutſchen Kunſt nichts zu Gute kam. Zwar wer hätte dem König auch in Ernſt zumuthen mögen, das feine, graziöſe Spiel ſeiner franzöſiſchen Akteurs, die Kunſt ſeiner italieniſchen Sänger, den Glanz ſeines Opernhauſes zu vertauſchen mit der elenden

Bude, in welcher Eckenberg ſeine noch elenderen Spiele trieb?! — Der König machte es hier, wie in anderen Dingen: er beförderte das deutſche Theater nicht, aber er hinderte es auch nicht, er ließ es eben gewähren, wie es wollte und konnte. Ja er hatte nichts dagegen, als eine zweite, ebenſo elende Truppe, die Hilferding'ſche, ſich neben dem privilegirten Hofkomödianten etablirte. Eckenberg ſpielte in einer Bude auf dem Dönhofsplatz, Hilferding auf dem Cölniſchen Rathhauſe; Beide verdarben den Geſchmack des Publikums wetteifernd, ſich ſelbſt richteten ſie wechſelsweiſe zu Grunde.

Nun kam Schönemann. Allein das verwilderte Berliner Publikum, das ſo lange nichts als Staatsaktionen, Hanswurſtiaden, unſinnige Opern und Ballete geſehen, vermochte ſich mit dem regelmäßigen Repertoire der Schönemann'ſchen Truppe nicht zu befreunden. Es fand die Gottſcheb'ſchen Cato's, Iphigenien, Alciren, die zahmen Gellert'ſchen Luſt- und Schäferſpiele ꝛc. außerordentlich langweilig, und war daher ſehr erfreut, als, nach Schönemann's Abgang, Franz Schuch ihnen den beliebten Hanswurſt zurückführte. Schuch und ſeine Frau waren ausgezeichnet als Harlekin und Columbine; ſie hatten nicht Luſt, die Ausübung eines erprobten und vielbewunderten Talentes der gelehrten Grille, wie ſie meinten, eines Leipziger Profeſſors zu opfern: und das Berliner Publikum ſtimmte ihnen bei. —

Um dieſe Zeit alſo kam Leſſing nach Berlin. Das Theater, wie er es hier fand, konnte ihn nicht feſſeln. So wandte er ſich denn von der theatraliſchen Praxis ſeines Leipziger Aufenthaltes zur Kritik und Geſchichte des Theaters: ein Unternehmen, für welches Berlin, das damals, unter dem Zuſammentritt von Nicolai, Mendelsſohn, Rammler ꝛc. eben im Begriffe ſtand, ſich zum Hauptſitz der literariſchen Kritik zu bilden, allerdings die geeignetſte Stätte war. Die „Beiträge zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters," die Leſſing mit Mylius zuſammen herausgab, und bei denen keine geringere Abſicht zu Grunde lag, als eine allgemeine Geſchichte und Kritik des Theaters vorzubereiten, zeigen Leſſing in der Kritik ungefähr auf demſelben Standpunkt, wie er ihn praktiſch in ſeinen Leipziger Luſtſpielen eingenommen hatte: das heißt alſo eine, wenn auch bedingte, wenn auch nicht enthuſiaſtiſche,

doch immer noch eine gewiſſe Anerkennung der Franzoſen, Empfehlung des rührenden Luſtſpiels u. ſ. w. Nur die Bewunderung, die er ſchon hier für die kernige, kraftvolle Komik des Plautus ausſpricht, im Gegenſatz zu den modernen Luſtſpieldichtern und ſelbſt dem Terenz, ſo wie die ſtrenge Kritik, der er das Trauerſpiel des Seneca unterwirft, deutet auch hier ſchon die Anfänge jener literariſchen Revolution an, die ſich, eine Folge ſeiner kritiſchen Studien, in Kürze in ihm vollenden und dem ganzen deutſchen Theater, ja unſerer ganzen Literatur eine neue Geſtalt verleihen ſollte.

Noch deutlicher geſchah daſſelbe in der Miß Sara Sampſon, welche er während dieſes Berliner Aufenthaltes vollendete, und die 1755 zur Aufführung kam. In dieſem Stücke ſind die Regeln des franzöſiſchen Dramas der Hauptſache nach bereits völlig durchbrochen; nur in der Glätte der Sprache, einer gewiſſen Kälte der Charaktere zeigt es noch den Einfluß der franzöſiſchen Bühne. Dagegen in Allem, was die eigentliche innere Handlung, die Motive, die Situationen anbetrifft, befinden wir uns ſchon völlig auf engliſchem Grund und Boden: wie es denn auch gewiß nicht zufällig iſt, daß die Scene ſelbſt in England ſpielt.

Aber das Stück hat noch eine andere, noch wichtigere Bedeutung: es iſt das erſte bürgerliche Trauerſpiel.

Wir wiſſen, in welcher ſeltſamen Befangenheit ſich die höfiſch gelehrte Epoche unſerer Literatur hinſichtlich des Trauerſpiels befunden hatte und wie man nur Königen und Fürſten, Helden und Tyrannen geſtattete, auf der tragiſchen Bühne zu erſcheinen. Auch die franzöſiſche Tragödie, zu welcher Gottſched uns hingelenkt, beruhte weſentlich auf derſelben höfiſchen Grundlage.

Leſſing zuerſt in der Sara Sampſon, wie er den Zwang des Alexandriners bei Seite warf und die tragiſche Muſe zuerſt, in ſchlichter Proſa, die natürliche Sprache des Umgangs ſprechen lehrte, wagte er es auch, Perſonen bürgerlichen Standes in dieſe fürſtlichen Schranken zu führen. Er entſagte der Unterſtützung, welche hochtönende Namen, prächtige Titel, pomphafte Verſe bei dem damaligen Publikum gewährten; er wollte nichts als Menſchen zeichnen und menſchliche Leidenſchaften,

menſchliche Schmerzen; er wollte den Beweis führen, daß auch die bürgerlichen Sphären des Lebens noch etwas mehr liefern könnten, als blos die Herrn Orgons, die Agneſen und Selinden des weinerlichen Luſtſpiels, und daß, möchte ich ſagen, das Blut eines Bürgers ſo roth ſei, wie das Blut der Könige und Fürſten!

Leſſing ſelbſt hat ſich zwölf Jahre ſpäter, zu einer Zeit alſo, wo er über ſein eigenes Stück bereits das nüchternſte Urtheil haben konnte, in dem vierzehnten Stück der Hamburger Dramaturgie, über dieſen Gegenſtand ſo rund und deutlich ausgeſprochen, daß ich um die Erlaubniß bitte, Ihnen dieſe Stelle hier zu wiederholen. „Die Namen von Fürſten und Helden, ſagt er, können einem Stücke Pomp und Majeſtät geben, aber zur Rührung tragen ſie nichts bei; das Unglück Derjenigen, deren Umſtände den unſrigen am nächſten kommen, muß natürlicherweiſe am tiefſten in unſre Seele dringen, und wenn wir mit Königen Mitleid haben, ſo haben wir's mit ihnen als mit Menſchen, nicht als mit Königen.“ Er beklagt ſodann die Franzoſen, daß das bürgerliche Trauerſpiel, trotz Diderot's und Marmontel's Empfehlungen, doch nicht recht in Schwang bei ihnen kommen wolle. Die Nation, ſagt er, ſei zu eitel, in Titel und andere äußere Vorzüge zu verliebt, bis auf den gemeinſten Mann wolle Alles mit Vornehmeren umgehen, und in Geſellſchaft mit ſeines Gleichen, heiße dem Franzoſen ſo viel wie ſchlechte Geſellſchaft. „Zwar ein glückliches Genie, ſetzt er hinzu, vermag viel unter ſeinem Volke, die Natur hat nirgends ihre Rechte aufgegeben, und ſie erwartet vielleicht auch dort nur den Dichter, der ſie in aller ihrer Wahrheit und Stärke zu zeichnen verſteht.“

So weit Leſſing. Wer aber, frage ich, möchte in dieſen Bemerkungen ſowohl, wie in der ganzen Schöpfung des bürgerlichen Trauerſpieles ſelbſt, einen ächt volksthümlichen, im beſten Sinne demagogiſchen Zug verkennen? In dem Einen freilich irrte Leſſing, daß er von einem Poeten die Heilung des kranken franzöſiſchen Volks erwartete; ein Drama allerdings, ein verzweifelt bürgerliches, aber nicht ein Drama der Bühne, ein Drama der Geſchichte, ein bluttriefendes mußte dieſe Heilung übernehmen: die franzöſiſche Revolution!

Der Erfolg der Sara Sampſon war außerordentlich. In noch nicht

Jahresfriſt machte ſie die Runde über alle deutſchen Theater; alle großen und kleinen Truppen ſpielten ſie; in Wien, wo die Hanswurſtkomödie noch in vollem Flor war, wurde Hanswurſt dazwiſchengeflickt: und auch ſo gefiel ſie dem Wiener Publikum — oder vielleicht eben deshalb. Bald erſchien eine Menge von Nachahmungen, das bürgerliche Trauerſpiel verdrängte das heroiſche, man betrachtete es als die eigentlich nationale, dem deutſchen Charakter angemeſſene Gattung.

Der ſiebenjährige Krieg, der im Jahre darauf zum Ausbruch kam, unterbrach für einige Zeit die praktiſche Weiterentwickelung der deutſchen Bühne. Um ſo thätiger war die Kritik, die in Berlin ihr Feldlager hatte, und in den Literaturbriefen von Nicolai, Mendelsſohn, Leſſing, Abbt, ſowie ſpäter in der Allgemeinen Deutſchen Bibliothek eine ganz neue Art literariſcher Kriegführung eröffnete. „Die preußiſche Kritik, die Kritik der Berliner, heißt es in dem Briefe eines Zeitgenoſſen, macht ſich in der Literatur ihren Feinden nicht weniger furchtbar, als die preußiſchen Truppen es im Felde thun." —

Auch die Feinde waren zum Theil gemeinſam. Wie im ſiebenjährigen Kriege die politiſche Bedeutung Sachſens zu Grunde geht, ſo gleichzeitig in den Literaturbriefen entthront die Berliner Kritik die ſächſiſche Literatur, die Autorität Gottſched's und ſeiner Freunde; daſſelbe Haſenpanier, das die Franzoſen, ein Spott ihrer eigenen Landsleute, bei Roßbach ergreifen, müſſen die franzöſiſchen Tragiker, muß vor Allem Voltaire vor den Streichen Leſſings und ſeiner Genoſſen ergreifen. Ja wie Friedrich der Große in ſeinem Kampf gegen das verbündete Europa nur einen Freund hat: England, und wie, nächſt den unverſiegbaren Quellen ſeines Genius, die engliſche Unterſtützung allein ihn vor dem Untergange bewahrt: ſo auch erhalten jene literariſchen Kämpfer ihre kräftigſte Unterſtützung, ihren ſiegreichſten Verbündeten gleichfalls aus England: Shakeſpeare! —

Shakeſpeare, wie er, nach Einführung des franzöſiſchen Geſchmacks unter Karl II., in ſeinem eignen Vaterlande in Vergeſſenheit gerathen war, ſo war er auch in Deutſchland bis Mitte des achtzehnten Jahrhunderts kaum dem Namen nach bekannt. Noch der gelehrte Jöcher, in ſeinem großen Lexikon aller Schriftſteller, die jemals auf Erden ge-

lebt haben, wußte von Shakeſpeare nichts weiter zu berichten, als daß er „ſchlecht auferzogen, kein Latein verſtanden, es aber in der Poeſie ſehr hoch gebracht, daß er ferner ein ſcherzhaftes Gemüth gehabt, aber doch auch ſehr ernſthaft ſein gekonnt, in Tragödien excellire und viele ſinnreiche und ſubtile Streitigkeiten mit Ben Johnſon gehabt, wobei aber keiner von Beiden viel gewonnen." Gottſched, dem alles Engliſche überaus zuwider war, pflegte von Shakeſpeare nie anders zu ſprechen, als etwa von einem literariſchen Vagabonden, einem Taugenichts, der nichts gelernt, und durch ſeine Roheit und Unkenntniß die Poeſie nur in die greulichſte Verwirrung gebracht habe. —

Dergleichen hatte eben noch gefehlt, um Leſſing's Zorn gegen Gottſched überſtrömen zu machen. In einer Reihe von Aufſätzen, deren jeder eine Niederlage war für Gottſched, bewies er ihm, daß er, Gottſched, von Shakeſpeare ſpreche, ohne nur eine Ahnung von ihm zu haben, ja ohne nur die Fähigkeit ſeines Verſtändniſſes zu beſitzen; er bewies ihm, daß ſeine gerühmten Franzoſen armſelige Schächer ſeien gegen den Giganten Shakeſpeare. Der Voltaireſche Orosman, von dem Gottſched und ſeine Freunde ſo viel Aufhebens machten, was er denn ſei, als ein qualmender Brand, den der Franzoſe aus dem gewaltigen Scheiterhaufen Othello geſtohlen; ſein Geſpenſt in der Semiramis ſei nur eine lächerliche Maſchine gegen den gewaltig in die Handlung eingreifenden Geiſt im Hamlet; ſeine Zaïre führe nur den Kanzleiſtyl der Liebe und ſei von der Galanterie dictirt, während Romeo und Julie das einzige Stück von der Welt ſei, von dem man ſagen könne, daß es die Liebe ſelbſt dictirt; nach dem Oedipus des Sophokles müſſe in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unſere Leidenſchaft haben, als König Lear, als Hamlet, als Othello. Das ſei der Dichter, mit dem es ſich verlohne, die deutſche Nation bekannt zu machen, das wären Stücke, die der Mühe werth ſeien, überſetzt und aufgeführt zu werden; an denen würde das Volk mehr Geſchmack finden, und Shakeſpeare uns ganz andere Genies erwecken, als jene Franzoſen. Denn ein Genie nur könne von einem Genie entzündet werden: und am Leichteſten von einem ſolchen, das Alles blos der Natur zu verdanken ſcheine und durch die mühſamen Vollkommenheiten der Kunſt nicht abſchrecke. Mit

dringender Wärme empahl er denjenigen, welche, wie er ſagte, ſo unglücklich wären, keinen Shakeſpeare zu kennen, die Ueberſetzung Shakeſpeare's von Wieland, die im Lauf der ſechziger Jahre erſchien; ſie ſei nicht fehlerfrei: allein auch in dieſer Geſtalt ſei Shakeſpeare noch immer ein Dichter, der zu Nachahmung und Lehre nicht genug könne empfohlen werden.

Mit dieſen Stellen nun, welche ich, des vollſtändigeren Ueberblicks wegen, theils aus den Literaturbriefen, theils aus der viel ſpäteren Hamburger Dramaturgie zuſammengeſetzt, habe ich den Ereigniſſen zum Theil vorgegriffen und bereits in die nächſte Epoche hinübergeleitet. Gleichwohl iſt aus dieſer mittleren noch ein Ereigniß nachzuholen, welches, wenn überhaupt je ein Theaterſtück dieſen Namen verdient hat, allerdings wohl ein Ereigniß genannt werden darf; ich meine die Minna von Barnhelm, welche 1767 erſchien.

Auch dieſes Stück iſt aus Leſſing's eigenſten Erlebniſſen, ſeinen unmittelbaren Erfahrungen und Anſchauungen erwachſen. Bekanntlich hatte er ſeine Freunde im Jahre 1760, mitten aus der eifrigſten literariſchen Beſchäftigung heraus, mit dem Einfall überraſcht, als Sekretair des General von Tauenzien nach Breslau zu gehen. Seine Freunde ſchalten auf ihn und betrachteten ſeinen Entſchluß als eine Grille, eine Wunderlichkeit, wie er deren wohl mehre hatte. Allein die Frucht dieſes Aufenthaltes, die Frucht dieſer fünf Jahre, verlebt zum größten Theil in kriegeriſcher Bewegung, im Lärm des Feldlagers, liefert den Beweis, daß es mehr als eine Grille, daß es auch hier wieder jenes innerſte Verſtändniß der Zeit und ſeiner ſelbſt geweſen, welches ihn leitete. Dieſe Frucht iſt eben die Minna von Barnhelm.

Auch die Minna iſt urſprünglich ein Familienluſtſpiel: nur daß, ein getreuer Spiegel der Zeitſtimmung und jener patriotiſchen Erhebung, welche die Epoche des ſiebenjährigen Krieges begleitet, die perſönlichen, familienhaften Motive hier alle hinübergeleitet werden und ihre höhere Bedeutung finden in den politiſchen Elementen der Zeit. So iſt dies Luſtſpiel nicht mehr ein Familien=, es iſt ein politiſches, ein hiſtoriſches, ein im edelſten Sinne patriotiſches, preußiſches — und doch wieder, trotz ſeiner localen Färbung, ächt menſchliches, ächt künſtleriſches Stück: die wahre Verklärung, die wahre,

künſtleriſche Apotheoſe des preußiſchen Ruhmes, zugleich eine ideale Verſöhnung der deutſchen Nation ſelbſt, welche, aus der Spaltung eines inneren Krieges, in der gemeinſamen Bewunderung dieſes Kunſtwerks ſich gleichſam wieder ausſöhnte und befreundete. Niemand hat dies tiefer erkannt und gerechter und einſichtiger gewürdigt, als Goethe. Er nennt die Minna „die erſte, aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduction, von ſpezifiſch-temporairem Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung that. Die gehäſſige Spannung, in welcher Preußen und Sachſen ſich während dieſes Krieges gegeneinander befanden, konnte durch die Beendigung deſſelben nicht aufgehoben werden. Der Sachſe fühlte nun erſt recht ſchmerzlich die Wunden, die ihm der überſtolz gewordene Preuße geſchlagen hatte. Durch den politiſchen Frieden konnte der Friede zwiſchen den Gemüthern nicht ſogleich hergeſtellt werden. Dieſes aber ſollte gedachtes Schauſpiel im Bilde bewirken. Die Anmuth und Liebenswürdigkeit der Sächſinnen überwindet den Werth, die Würde, den Starrſinn der Preußen, und ſowohl an den Hauptperſonen als den Subalternen wird eine glückliche Vereinigung bizarrer und widerſtrebender Elemente kunſtgemäß dargeſtellt. Dieſe Production (ſetzt er hinzu) hat den Blick in eine höhere, bedeutende Welt, aus der literariſchen und bürgerlichen, in welcher ſich die Dichtkunſt bisher bewegt hatte, glücklich eröffnet."

Goethe hätte auch ſagen können: es war die erſte Dichtung, die den Werth einer nationalen Bühne und volksthümlich patriotiſcher Stücke empfinden ließ. Wenigſtens datiren aus der Zeit der Minna, das heißt alſo, vom Schluß der ſechziger Jahre, wo ſie (1767) zuerſt in Hamburg zur Aufführung kam, die erſten Verſuche, die Führung der Theater den wandernden Truppen ſelbſt zu entziehen und die Bühne von freiem, künſtleriſchem Standpunkt aus zu lenken. — Der erſte Verſuch dieſer Art geſchah in Hamburg und Leſſing ſelbſt war beſtimmt dabei mitzuwirken.

Doch ehe wir hievon ſprechen, noch eine flüchtige Notiz über das Theaterſchickſal der Minna von Barnhelm. Dieſelbe wurde, wie geſagt, zuerſt in Hamburg zur Aufführung eingereicht. Aber die Handlung ſchien doch gar zu modern, die politiſchen Beziehungen zu unmittelbar, die Rolle, welche der große König darin ſpielte, zu verſchiedener Auf-

faſſung fähig, als daß der Hamburger Senat die Erlaubniß zur Aufführung zu geben ſich getraut hätte. Es geſchah alſo, Dank der deutſchen Einheit (nämlich der Polizeieinheit), erſt von Hamburg her eine Anfrage beim preußiſchen Hofe: ob die Aufführung des Stückes demſelben auch genehm ſein würde.

Und wie meinen Sie nun, daß die Antwort lautete? Erwägen Sie den Fall genau! Es handelte ſich nicht um eine hiſtoriſche Tragödie von vor zwei, dreihundert Jahren: das Stück ſpielte in der unmittelbarſten Gegenwart, es war kaum die Grenze zu ziehen, wo die Wirklichkeit aufhörte und die Dichtung begann. Solche Major von Tellheims, ſolche entlaſſenen Offiziere erfüllten noch alle Gaſſen, ſie erfüllten ſie, minder beſcheiden als der Held des Stückes, mit lautem Murren, mit nur allzugerechten Klagen über die Härte des Königs, der ſie nach beendigtem Kriege ſo hilflos entließ; ſie drängten ſich in alle Vorzimmer, ſie ſchnappten dem armen Landskinde jeden Biſſen vor dem Munde weg, dieſe Riccaut de la Marlinière's, dieſe ſpitzköpfigen Franzoſen, an welche Friedrich, in einſeitiger Schätzung überrheiniſcher Gewandtheit, ſeine Gunſt und ſein Geld ſo oft wegwarf; es mochte wohl mehr als Ein Prozeß in Wahrheit ſchweben, wie der des Tellheim, mehr als Eine gerechte Forderung, mehr als Ein verdienter Anſpruch mochte abgewieſen ſein mit einem verdrießlichen: „Raiſonnir' Er nicht —!" Denn die Zeiten waren ſchlimm, das Land erſchöpft, Friedrich der Große, um gerecht ſein zu können gegen das Ganze, mußte oft ungerecht ſein gegen den Einzelnen. . . .

Nicht wahr? Sie hätten das Stück doch auch verboten, obſchon kein königlicher Anverwandter darin vorkam, und wiewohl Friedrich der Große, wie es ſich gehört, nur hinter der Scene ſpielte?! —

Friedrich der Große verbot es nicht; er hatte nicht nur nichts dagegen, daß man es in Hamburg ſpielte, er ließ es auch in Berlin ſelbſt aufführen. Natürlich war der Erfolg hier am Größten; es wurde, im Frühjahr des folgenden Jahres, zehn Mal hinter einander, in zwei und zwanzig Tagen neunzehn Mal, überhaupt vom 21. März bis Ende April dreißig Mal bei ſtets vollem Hauſe gegeben.

Leſſing ſelbſt, während ſein Stück dieſe Triumphe feierte, war nicht

in Berlin anweſend. Er befand ſich bereits in Hamburg, in Folge jener Berufung, deren ich vorhin erwähnte und bei der wir jetzt noch einige Augenblicke verweilen müſſen.

Hamburg hatte ſeit den dreißiger Jahren ſich des vorzüglichſten Theaters in Deutſchland erfreut; wie ehemals der Sitz der Oper, ſo jetzt war es der Hauptſitz des deutſchen Drama's geworden. Die vorzüglichſten Geſellſchaften, eine Neuber, ein Schönemann, Koch, Ackermann, mit Künſtlern wie Starke, Krüger, Böck, Schröter, Borchers, die Henſel, vor Allen Eckhof, ſo wie in jüngſter Zeit Schröder (der damals jedoch erſt als Komiker, ſowie als Tänzer glänzte), hatten hier geſpielt. Zwar das hatten ſie an andern Orten auch: Hamburg dagegen hatten ſie ſich gewöhnt als ihr eigentliches Standquartier zu betrachten, zu welchem ſie von allen Kreuz- und Querzügen, wie zu einer lieben Heimath, jedesmal getreulich zurückzukehren pflegten. Dennoch war, in Folge eines verunglückten Theaterbaues und anderer zufälliger Mißſtände, die letzte Ackermann'ſche Unternehmung im J. 1766 zu Grunde gegangen. Einige Privatleute, ein Kaufmann, ein ehemaliger Schauſpieler u. ſ. w. gründeten eine neue Direction. Dieſelbe ſollte, ihrer Ankündigung nach, eine Muſterdirection für Deutſchland, die hamburger Bühne ſelbſt eine deutſche Nationalbühne werden. Um dieſelbe ſo gediegen wie möglich herzurichten, beriefen ſie denjenigen Mann, deſſen Namen allerdings ſchon allein hinreichend war, die Aufmerkſamkeit von ganz Deutſchland auf das neue Unternehmen zu lenken: ſie beriefen Leſſing zum Dramaturgen und künſtleriſchen Rathgeber der jungen Bühne.

Und Leſſing? Je nun, er hätte eben nicht Leſſing ſein müſſen, um dieſen Antrag abzulehnen. Mehr als zwanzig Jahre in der vertrauteſten Nachbarſchaft der verſchiedenſten Theater, mehr als zwanzig Jahre praktiſcher Bühnenkenntniß hatten ihm den Traum einer großen Nationalbühne, die Neigung, an der Leitung einer ſolchen ſelbſt Theil zu nehmen, dennoch nicht zerſtören, ja nur erſchüttern können. Durch einen eigenthümlichen Zufall kam in demſelben Augenblick, da ihm die Dramaturgenſtelle in Hamburg angeboten ward, auch ein Antrag an ihn, eine Profeſſur in Königsberg zu übernehmen; die Wahl ſeiner Jugend wiederholte ſich: die Profeſſur in Königsberg lehnte er ab, die Dramaturgenſtelle in Hamburg nahm er an.

Wir brauchen uns bei der ſpeciellen Geſchichte dieſes Unternehmens nicht aufzuhalten, ſchon darum, weil es gar keine Geſchichte gehabt hat, nur ein Ende, und zwar ein ſehr frühzeitiges. Die Directoren, ohne genügende Kenntniß der Bühne, ohne Kraft und Ausdauer, waren bankerot, noch ehe ſie angefangen; dieſes ſo pomphaſt angekündigte, ſo großartig angelegte National- und Muſtertheater der Deutſchen war, noch ehe es eröffnet war, dem Tode verfallen. Die erſte Vorſtellung der neuen Bühne (Cronegks Olint und Sophronia, mit einem Prolog von Löwen, Schönemann's Schwiegerſohn, der neben Leſſing als Theaterdichter angeſtellt war) hatte am 22. April 1767 ſtattgefunden. Schon am 4. December deſſelben Jahres fand die letzte ſtatt; weder Leſſing's kritiſcher Beirath, noch ein Verein ſo vorzüglicher, ſo unvergleichlicher Künſtler, wie Eckhof, die Henſel, Böck, die Mécour, die Löwen ꝛc. konnten ein Unternehmen retten, deſſen Begründern und thatſächlichen Leitern es an künſtleriſcher Einſicht, an moraliſchem Muth, an finanziellen Kräften — das heißt alſo, an Allem mangelte, was zur Führung eines Theaters eben nöthig und unentbehrlich iſt.

Leſſing empfand das Scheitern dieſes Planes tief — tiefer vielleicht, als unter den ſo eben erörterten Umſtänden gerecht und billig war. Denn wenn er am Schluß der Dramaturgie ausruft: „Gutherziger Einfall, den Deutſchen ein Nationaltheater zu verſchaffen, da wir Deutſche noch keine Nation ſind!“ ſo iſt dies im Allgemeinen zwar nur allzuwahr und noch heutzutage von der traurigſten Giltigkeit; mit dem beſondern hamburger Falle jedoch hat es im Grunde nur wenig zu thun, indem die Unternehmung, wie geſagt, notoriſch an dem finanziellen wie moraliſchen Bankerot der drei Unternehmer ſcheiterte — und man die Nation doch hiefür nicht wohl in Anſpruch nehmen kann.

Immerhin, wenn es die Abſicht der Unternehmer geweſen, dem Theater durch Leſſing's Berufung ein klaſſiſches Werk zu ſtiften und ihrer Unternehmung ein dauerndes Andenken zu ſichern, ſo haben ſie freilich ohne ihr Verdienſt, auch dieſen Zweck erreicht — erreicht in Folge jener berühmten „hamburgiſchen Dramaturgie“, welche, beſtimmt urſprünglich, „jeden Schritt zu begleiten, den die Kunſt ſowohl des Dichters wie des Schauſpielers hier thun würde“, dem Verfaſſer unter

der Hand zu einem Werke von univerſeller Bedeutung, einer wahren (wie ich ſie im Eingang nannte) Bekenntnißſchrift und Bibel der deutſchen Kunſt erwuchs.

Für Leſſing ſelbſt hatte das Scheitern dieſes Planes die Folge, daß er ſich perſönlich mehr und mehr vom Theater zurückzog; ſelbſt die bedeutendſten und lockendſten Anträge, die in der Folge von den Hoftheatern zu Wien und Mannheim an ihn ergingen, konnten ihn nicht mehr bewegen, den ſichern Hafen ſeiner Wolfenbüttler Bibliothek mit den trügeriſchen Wellen des Theaterlebens zu vertauſchen.

Wenn aber auch die perſönliche, ſo doch nicht die geiſtige Verbindung mit der Bühne gab er auf. Vielmehr gerade in dieſer letzten Epoche, mitten heraus aus den theologiſchen Streitigkeiten, welche die letzten Jahre dieſes ſo unſchätzbaren, ſo würdigen Lebens verdüſterten, ſchenkte er der Bühne zwei ſeiner reifſten, ſeiner vorzüglichſten Werke: Emilia Galotti und den Nathan. — Die Emilia fällt, ihrer erſten Entſtehung nach, in Leſſing's frühere Epoche, deren knappe Haltung, deren Glätte und Kälte ſie auch noch unverkennbar an ſich trägt. In behaglicher Fülle dagegen, aus dem Grunde eines völlig beſänftigten, reifen Geiſtes, eines Geiſtes, deſſen innere Harmonie ſich auch in der Form (Nathan iſt das erſte bedeutende Stück, das, ſeitdem der Alexandriner verdrängt worden, wieder in Verſen geſchrieben ward) wohlthätig wiederſpiegelt, erhebt ſich der Nathan, eine Darſtellung, wie die Minna der politiſchen, ſo er jener geiſtigen Kämpfe, welche das Ende des achtzehnten Jahrhunderts bezeichnen und deren Frucht, als die reine, ſchöne Humanität, die Bildung, die Menſchlichkeit im höchſten Sinne, im Nathan prophetiſch verkündigt wird. — Beide Werke endlich, wie ich zu Anfang meiner Vorleſung andeutete, zeichnen ſich auch durch die Vereinigung romantiſcher und antiker, Shakeſpear'ſcher und helleniſcher Elemente aus, welche Leſſing, als das einzig Maßgebende, das wahre Geſetz der Kunſt, jenem forcirten Shakeſpeare-Enthuſiasmus entgegenſetzte, der ſich inzwiſchen der deutſchen Jugend bemächtigt hatte. Von dieſen (wie man ſie zu nennen pflegt) Stürmern und Drängern und wie aus den trüben Nebeln dieſes Aufgangs die klare, majeſtätiſche Sonne der Goethe-Schiller'ſchen Periode ſich erhob, in der nächſten Vorleſung.

Anmerkungen.

Zu pag. 273: Es war der Name Leſſings. In Betreff Leſſings wird es, ſtatt aller ſonſtigen Citate, einfach genügen, auf die vortreffliche, in jeder Hinſicht muſtergiltige und erſchöpfende Darſtellung zu verweiſen, welche Gervinus im vierten Bande, p. 318 fgg. von ihm gegeben; auch der von uns gelieferten Skizze liegt dieſelbe, als vornehmſte Quelle, zu Grunde.

Zu pag. 278: weil nämlich die Neuberin ſich geweigert hatte. Blümner a. a. O. p. 69 fgg. erzählt die Geſchichte dieſes Bruchs folgendermaßen: „Die Neuberin hatte in Hamburg eine vom daſigen Licentiaten von Stüven verfertigte Ueberſetzung der Alzire aufgeführt. Unterdeſſen war dieſes Trauerſpiel von Gottſcheds Gattin gleichfalls verdeutſcht worden, und nun verlangte er, nach der Neuberin Zurückkunft, die Vorſtellung nach der Ueberſetzung ſeiner geſchickten Freundin, wie er ſeine Gattin zu nennen pflegte. Die Weigerung der Neuberin beleidigte ihn, das gute Vernehmen war aufgelöſet und ging in Kälte, in Neckereien über. Die Mißhelligkeit wuchs durch ihre beiderſeitigen Anhänger. Nun wagte ſogar die Neuberin, ihren ehemaligen Gönner auf die Bühne zu bringen. Man erzählt als nähere Veranlaſſung dazu folgendes. Gottſched hatte in der Vorrede zum zweiten Theile ſeiner deutſchen Schaubühne auf pünktliche Beobachtung des Coſtume gedrungen. Die Neuberin, die ſich dadurch angegriffen fand, wollte beweiſen, zu welcher Lächerlichkeit allzugroße Genauigkeit führe, und gab eine Poſſe, das Schlaraffenland, und zum Nachſpiel den dritten Aufzug von Gottſcheds Cato, worin nicht allein die Schauſpieler antik gekleidet waren, ſondern auch in Ton und Gebehrde das Alterthümliche nachahmten. Sie ſelbſt übernahm die Porzia. . . . . Gottſched, darüber höchſt aufgebracht, ſuchte ſie auf alle Art herabzuſetzen. Jetzt wagte es die Neuberin, in einem von ihr verfertigten Vorſpiele: der allerkoſtbarſte Schatz, ihn ſelbſt in der Perſon des Tadlers, den 18. September 1741 auf die Bühne zu bringen. Vergebens bot Gottſched, der ihr Vorhaben erfuhr, Alles auf, dieſe Vorſtellung zu hindern; vergebens wendete er ſich deshalb an den Magiſtrat. Durch Protection des Grafen von Brühl, der mit dem Hofe eben damals gegenwärtig war, wurde die Aufführung, und den 4. Oktober ſelbſt eine Wiederholung derſelben, durchgeſetzt. Gottſched ſoll ſogar in einem Sternenkleide, mit Fledermausflügeln, eine Blendlaterne in der Hand, und eine Sonne von Flittergolde auf dem Kopfe, dargeſtellt worden ſein." ꝛc.

Zu pag. 279: Er hatte ſich mit den ſchon genannten Schweizern. Eine ſehr vollſtändige und überſichtliche Darſtellung dieſer berühmten Gottſched-Bodmeriſchen Fehde hat Manſo in den ſchon öfters erwähnten Nachtr. zu Sulzer, VIII, 82 fgg. ſowie auch Gruber in ſeinem Leben Wielands, im erſten Buch, gegeben. Vgl. Gervin. IV, 63 fgg.

Ebendaſelbſt: Joh. El. Schlegel, Gellert, Gleim, Weiße, Mylius. — J. E. Schlegel, geb. 1718 zu Meißen, ſt. 1749 als Profeſſor an der Ritterakademie zu Soroe (in Dänemark). Schlegel war ein frühreifes Genie; bereits als Schüler in Pforta, kaum achtzehn Jahre alt, hatte er verſchiedene Trauerſpiele verfertigt. So erklärt es ſich denn auch, daß er, troß ſeines zeitigen Todes, dennoch einer der fruchtbarſten Schriftſteller dieſer Zeit geworden; für die Bühne allein hat er, ungerechnet zahlreiche Anfänge und Fragmente, mehr denn ein Dutzend Stücke geliefert, beides, Luſt- und Trauerſpiele. Sie ſind ſämmtlich in den beiden erſten Bänden der Geſammtausgabe enthalten, welche ſein Bruder Joh. Heinr. 1761—1770 in fünf Bänden veranſtaltete. Die bedeutendſten darunter ſind: 1) Oreſt und Pylades, Trauerſpiel in fünf Aufz. (ſchon 1737 in Schulpforta geſchrieben und bereits 1739, noch ehe Schlegel die Schule verlaſſen hatte, auf Gottſcheds Veranſtaltung in Leipzig gegeben: Werke, I, 1 —69; vgl. Chronolog. p. 83). 2) Dido, gleichfalls Trauerſp. in fünf Aufzügen: a. a. O. 70—136; auch (ſ. o. p. 260) im V. Band der Gottſchedſchen Schaubühne. 3) Die Trojanerinnen, ebenſo (iſt Schlegels früheſter Verſuch: ſ. a. a. O. 137—188). 4) Canut, Trauerſpiel: a. a. O. 189—281 (geſchrieben 1746; iſt mit dem „Hermann" Schlegels bedeutendſtes Stück, das auch lange und viel gegeben worden iſt, ſo noch in den ſechziger Jahren von Eckhof, zu deſſen vorzüglichſten Rollen eben der Canut gehörte: Schröder's Leben von Meyer I, 144). 5) Hermann, Trauerſpiel: a. a. O. 282—384 (zuerſt 1743 in Gottſcheds Schaubühne, Bd. IV. Auch dies Stück ward längere Zeit hindurch häufig gegeben, namentlich in Leipzig, wo i. J. 1766 die neu erbaute Bühne damit eingeweiht ward: Blümner, p. 158. Auch Göthe ſah ihn hier noch ſpielen; wovon unten zu Vorl. VIII. das Nähere. 6) Der geſchäftige Müßiggänger, Luſtſpiel in fünf Aufzügen: Werke, II, 45—182. 7) Der Geheimnißvolle, ebenſo: a. a. O. 183—322. 8) Der Triumph der guten Frauen: 323—488 (ſämmtliche drei in Proſa und bis in die ſiebziger Jahre hinein vielfach gegeben, beſonders der Müßiggänger). 9) Die ſtumme Schönheit, Nachſpiel in einem Akt, in Alexandrinern: a. a. O. 469—520 (wurde von Leſſing in der hamb. Dramaturgie, St. 13. „unſtreitig unſer beſtes komiſches Original" genannt: Lachm. Ausg. VII, p. 59). — Außerdem hat ſich Schlegel auch theoretiſch, in literarhiſtoriſchen und kritiſchen Aufſätzen, vielfach mit dem Theater beſchäftigt; ſo in der Nachricht und Beurtheilung von Herodes dem Kindermörder, einem Trauerſpiel des Johann Klay (Werke III, 1—26), Vergleichung Shakeſpeares und Andreas Gryphius ꝛc. (ebendaſ. 27—64), über die Komödie in Verſen (ebendaſ. 65—94), über die Trauerſpiele der Alten und Neuern (a. a. O. 203—212), von der Würde und Majeſtät des Ausdrucks im Trauerſpiele (213—240), über das däniſche Theater (241—298) ꝛc. Der Standpunkt, welchen er in dieſen Aufſätzen einnimmt, iſt größtentheils ein gemäßigter Gottſchedſcher (wofür namentlich der Aufſatz über Shakeſpeare und Gryphius ein intereſſantes Zeugniß, in welchem Shakeſpeares Cäſar ein Trauerſpiel genannt wird, „deſſen Einrichtung nicht beſſer als unſere Baniſe", a. a. O. p. 42: — ohne Zweifel jene Haupt- und Staatsaction, deren wir oben p. 213 Erwähnung gethan): wie denn auch die Mehrzahl von ihnen zuerſt unter Gottſched'ſchen Auſpicien, in den Kritiſchen Beyträgen ꝛc. veröffentlicht wurde. — Vgl. im Allgemeinen das ausführliche Leben Schlegels von ſeinem Bruder Joh. Heinrich, im V. Bd. p. 7—52 der

oben citirten Ausgabe; Literaturbriefe Th. XXI, Br. 311—312, p. 107—138 (von Moſes Mendelsſohn: vgl. Leſſing a. a. O.); Gervinus IV, 365 fgg.

Gellerts theatraliſche Arbeiten (die zärtlichen Schweſtern, Luſtſpiel in drei Aufzügen; das Orakel, Operette; die Betſchweſter, Luſtſpiel; das Loos in der Lotterie, Luſtſpiel; Sylvia, ein Schäferſpiel; die kranke Frau, ein Nachſpiel; das Band, ein Schäferſpiel) finden ſich in dem zweiten Band der neueſten Ausgabe (in ſechs Bänden, 1840) zuſammengedruckt, nebſt ſeiner Vorrede zur Ausgabe der „Luſtſpiele“ von 1747; auch die, für Gellert höchſt charakteriſtiſchen Aenderungen in der „Betſchweſter“ ꝛc. ſind in dieſer Ausgabe zuſammengeſtellt worden. — Vgl. Leſſing in der Hamb. Dramaturgie I, Nr. 22: Lachm. Ausg. VII, 97; Gervinus IV, 95 fg., 368.

Gleim hat für die Bühne nur den „blöden Schäfer“ (zuerſt Berlin, 1745) und den „Apfeldieb, ein dramatiſches Sinngedicht“ (1770) geſchrieben. Doch gehörte der erſtere zu den beliebteſten deutſchen Schäferſpielen und hat vielen ſpäteren als Muſter gedient; ſ. die Amſterdamer Ausg. der Gleim'ſchen Sämtl. Schr., den vierten Theil — Vgl. Gervinus IV, p. 110.

Ueber Weiße ſ. u. — Von Mylius (Chriſtlob, geb. 1722 in der Nähe von Camenz, dem Geburtsort Leſſings, ſt. 1754 zu London), ſind drei Luſtſpiele: die Aerzte (1745), der Unverträgliche (1746), die Schäferinſel (1749), ſowie eine Operette: der Kuß (1748) erhalten; von den „Beyträgen zur Hiſtorie ꝛc. des Theaters“, die er mit Leſſing in Gemeinſchaft herausgab, wird ſogleich noch die Rede ſein. Vgl. Gerv. IV, 369. —

Als Probe nun von Stil und Art dieſer Dichter mögen nachſtehende beide Bruchſtücke aus dem Canut von Schlegel, ſowie aus Gleims blödem Schäfer dienen.

*

Canut von J. E. Schlegel,
Act V, Scene 3.
(Sämmtl. W. I, 278—280).

Canut. Eſtrithe. Godewin. Ulfo.

Ulfo.

Weil mich des Glückes Zorn in deine Hand gegeben,
Begehrſt du meine Reu zum Preiſe für mein Leben.
Kein niederträchtig Wort hat meinen Mund befleckt,
So lang mein freyer Arm den Feind durchs Schwerd geſchreckt;
Auch itzt hoff dieſen Sieg von mir nicht zu erlangen.
Mein Muth iſt nicht zugleich mit meinem Arm gefangen.
Stell mich erſt wiederum zu jenen Ufern hin,
Wo ich durch Liſt und Muth dein Schrecken worden bin;
Wo, da du nach dem Streit, als zum Triumph gekommen,
Die Leichen deines Volks an deine Schiffe ſchwommen;
Wo mir zuerſt der Sieg, dann Sicherheit gelung,
Und fodre da von mir Reu und Erniedrigung!
Denkſt du nicht an den Tag, der mich zum Sieger machte,
Der dir nur Schmerz und Schaam, mir aber Ehre brachte?
Des Ulfo Ruhm erſchallt noch von des Helga Strand;

Der Erdkreis hört erſtaunt, daß ich dich überwand.
Geruhig ſah ich da die Zahl von deinen Heeren,
Mit Brücken unterſtützt, den breiten Strom beſchweren;
Getroſt erwartet ich, was mir ihr Zorn gedroht;
Sie eilten in den Sieg, und fanden nur den Tod.
Sie bebten, drängten ſich, es brachen unter ihnen
Der Brücken Bande los, ſobald ich nur erſchienen.
Ihr halberſticktes Schreyn rief dich noch in der Fluth,
Zur Rache rief es dich. Doch wo war ich, Canut?
So ſchnell iſt kaum der Blick, indem er ſchlägt, verſchwunden;
Ich hatte dich beſiegt, und ward nicht mehr gefunden.
Den unbezwinglichen, den mächtigen Canut
Zwang Ulſo ohne Macht, wodurch? — durch Liſt und Muth.
Die Welt muß, wenn ſie nicht der Billigkeit vergeſſen,
Zum mindſten meinen Ruhm einſt mit dem deinen meſſen,
Und wenn ſie auch bey dir der Siege Menge zählt,
Geſtehn, daß nur das Glück zur Größe mir gefehlt.

Canut.

Du ſprichſt von deinem Ruhm, und ſchweigeſt vom Vergehen.
Sprich! reut dich dein Verſehn?

Ulſo.

Ich kenne kein Verſehen.
Erkenn entwaffnet noch des Ueberwinders Hand,
Den nicht die Tapferkeit, nur Macht und Menge band.
Was meinen Ruhm erhebt, hab ich mich ſtets erkühnet;
Thu nun, was deinem Ruhm und deinem Throne dienet!

Canut.

Nehmt den Unwürdigen vor meinen Augen fort!
Der Tod erſticke noch ſein letztes ſtolzes Wort!
Er müſſe durch ſein Blut der Welt die Lehre geben:
Wer nicht will menſchlich ſeyn, ſey auch nicht werth, zu leben.

Ulſo.

Nun bin ich erſt vergnügt: nun ſagt die ſpäte Zeit:
Canut hielt Ulſos Tod für ſeine Sicherheit.
Der Fürſten Richterſchwerd, der Uebelthaten Rächer,
Macht Helden groß, und ſchimpft nur niedrige Verbrecher.

Eſtrithe.

Ach! bleib.

Ulſo.

Leb wohl!

Eſtrithe.

Wohin?

Ulſo.

Zum Ruhme.

Eſtrithe.

Nein, verzieh,

Und ſprich!

Ulſo.

Was ich geſagt, das wiederruf ich nie.

Vierter Auftritt.

Eſtrithe. Canut. Godewin.

Eſtrithe.

Ach! eilt man denn ſo ſchnell, dein Urtheil zu vollführen?

Canut.

Er ſelber fället es.

Godewin.

Ach! Herr laß dich doch rühren.

Canut.

Betrübet mich nicht mehr durch dies verlorne Flehn.
Muß ich nicht ſchon genug mir ſelber widerſtehn?
Iſt denn der Kampf ſo leicht, dies Urtheil auszuſprechen,
Daß ihr ihn noch verneut, da ich es nicht kann brechen?

Ihr wißt, was ihr verſucht, ihr ſeht, was ich gethan.
Was man ſonſt bitten muß, both ich ihm ſelber an.
Mein Eifer, wohl zu thun und Güte zu erzeigen,
Erniedrigte mich faſt. Doch ſagt, konnt ich ihn beugen?
Ihr kennet meinen Schmerz, ihr ſeht in meinen Sinn.
Doch denket, was ich auch der Würde ſchuldig bin.
So wie die Strengigkeit, hat auch die Güte Schranken;
Wer die nicht feſt erhält, macht ſelbſt ſein Anſehn wanken.
Ach! warum kann die Macht, die Menſchen zu erfreun,
Doch nicht das einzige von unſern Rechten ſeyn?
Von allem, was das Glück den Fürſten übergeben,
Iſt das betrübteſte das Recht auf Tod und Leben,
Es dringt uns Strafen ab, und weiſt zu unſrer Pein
Dem Mitleid, das uns rührt, auch Unrecht im Verzeihn.

*

Der blöde Schäfer von Gleim

Zehnter Auftritt.

(S. W. Amſterd. Ausg. IV, p. 51—54).

Seladon allein.

Ja! Filamor hat Recht. Ja - - ja - - nun ſeh ichs ein,
Die Schuld liegt nur an mir, ich ſollte dreiſter ſeyn.

Gut -- ja -- ich will es thun. Sie wird ſchon lieben müſſen,
Sie lernt es ja ſogleich, ich darf ſie ja nur küſſen.
Ich will ſchon dreiſter ſeyn, ich blöder Seladon.
Wo bleibt die Schäferinn? Ach käme ſie nur ſchon!
Nun iſt mein Herz recht groß. Gut, daß ich dran gedenke,
Die Schönen fängt man auch durch artige Geſchenke.
Ich ſag ihr auch davon. Mich deucht, es war noch mehr.
Es iſt der Wind -- ach nein -- ach dort kommt ſie ſchon her.

Eilfter Auftritt.

Seladon und Iſmene.

Iſmene.

Nun! du biſt hier allein? wo habt ihr denn die Heerde?
Ich denke, daß ich auch Filinden finden werde,
Und ihren Filamor, und nun iſt niemand hier;
Filinde gieng ja her, ſie ſagt es ja zu mir.

Seladon.

Ich bat ſie wegzugehn, dort werden ſie wol treiben,
Ich wollte gern allein bey dieſen Blumen bleiben,
Ich ſtreute ſie für dich, du biſt derſelben werth,
Nimm ſie zum Zeichen an, wie ſehr mein Herz dich ehrt.

Iſmene.

Du ehrſt mich allzuviel.

Seladon.

Nein, wertheſte Iſmene.
Du biſt die würdigſte, du biſt die beſte Schöne.
Allein du liebſt mich nicht. Ach, wärſt du mir nur gut,
So ſchenkt ich dir mit Luſt den ſchönſten Schäferhut.
Ach, laß mich doch dein Herz in einem Worte wiſſen!
Ich liebe dich ſo ſehr, laß dich doch einmal küſſen!

Iſmene.

Nun! Seladon, was denn? fängſt du ſchon wieder an?
Du willſt --

Seladon.

Ach, Schäferinn! ach! was hab ich gethan?
Ach, ich Verwegener! verdien ich Zorn und Strafe:
So raube mir der Wolf das beſte meiner Schafe!
Und iſt dir, Schäferinn, das, was mir zugehört,
Nur noch ein bisgen lieb, und deiner Hände werth:
So nimm mein beſtes Band, ſamt meinem liebſten Stabe,
Den ich ſo glatt, ſo bunt, mir ſelbſt geſchnitzet habe!
Vergib, verzeih es mir, erzürnte Schäferinn,
Wenn ich dir allzukühn, und allzuzärtlich bin.

ꝛc.

Zu pag. 280: Das weinerliche oder rührende Luſtſpiel. Vgl. vorzüglich Gellerts Dissertatio de Comoedia commovente (v. J. 1759), mit den Noten von Leſſing in deſſen „Beyträgen" ꝛc.: S. W. IV, 134—155.

Zu pag. 281: jene Ackermann, Koch, Brückner, Schönemann. Ueber Schönemann und Koch ſ. oben p. 258. — Ackermann (Konrad Ernſt), geboren zu Schwerin 1710, war, nachdem er in frühern Jahren den bekannten ruſſiſchen Feldmarſchall Münnich auf Reiſen und Feldzügen begleitet hatte, zuerſt unter einem gewiſſen Stolle, einem Verwandten des auch von uns gelegentlich erwähnten Denner, zum Theater gegangen. 1741 befand er ſich, gleichzeitig mit ſeiner nachherigen Gattin, damaligen Sophie Charlotte Schröder, geb. Bierreichel, des großen Schröder Mutter, bei der Schönemann'ſchen Truppe, welche damals in Hamburg, Lüneburg, Schwerin ꝛc. ſpielte. Als nun Frau Schröder, in Folge finanzieller Zerwürfniſſe, aus der Schönemannſchen Truppe austrat und (März 1742) eine eigene Geſellſchaft (zuerſt in Hamburg) gründete, ſo trat, mit andern Gliedern der Schönemann'ſchen Truppe, auch Ackermann zu ihr über. Allein ſchon 1744 war die Schröder genöthigt, ihr Unternehmen aufzulöſen. Ackermann privatiſirte nun einige Zeit, ging dann, in Geſellſchaft der Schröder (deren Mann inzwiſchen geſtorben war), nach Petersburg zur Hilferding'ſchen Truppe. 1749 heirathete er die Schröder: worauf die beiden Eheleute eine neue Geſellſchaft, nun die Ackermann'ſche genannt, begründeten (1752), mit welcher ſie lange Jahre hindurch ganz Deutſchland, bis in die Schweiz und den Elſaß hinein, durchwanderten und die ſich nicht nur Mitglieder wie Eckhofs, der Henſel (ſ. u.) zu rühmen hatte, ſondern die auch vor Allem dadurch das dankbare Andenken jedes Theaterfreundes verdient, daß Schröder, Ackermann's Stiefſohn, bei ihr ſeine vornehmſte, wenn nicht ausſchließliche Schule durchgemacht. — Ackermann ſtarb im November 1771, nachdem er ſchon ſeit 1767 die bisher geführten Unternehmungen an ſeine Frau und Schröder übergeben hatte. Ueber ſein Spiel urtheilt der competenſte Richter, Schröder, der ihn faſt zwanzig Jahre hindurch, auf und außer der Bühne, in der vertrauteſten Nähe zu beobachten Gelegenheit gehabt hatte und der dabei zu perſönlicher Nachſicht (ſie vertrugen ſich nämlich außerordentlich ſchlecht, ja Schröders ganze Jugendgeſchichte iſt ein ewiger, bald heimlicher, bald offener und ſelbſt gewaltthätiger Kampf mit ſeinem Stiefvater) gewiß nicht geneigt geweſen war, folgendermaßen: „Ackermanns Spiel, bis zum Jahre 1756, ſteht noch lebhaft vor meiner Seele. Er glänzte im Auguſt, im Ulfo, im Cato, im Mithridat, im Oedip, im Drosman, im Polieuet, im Beverley. Aus obigen, den Ulfo und Beverley ausgenommen, die ich dreißig Jahre ſpäter antrat, von mir nie geſpielten Rollen, ſind noch ganze Auftritte meinem Gedächtniſſe eingeprägt, und beweiſen, welchen Eindruck er auf mich machte. Freilich ſtand auch damals ſchon der komiſche Schauſpieler weit über dem tragiſchen. Im erſten Fache gab es durchaus keine Rollen, die er nicht vollkommen darſtellte. Ich erinnere mich nicht, in den langen Jahren meiner Beobachtung, eine einzige Uebertreibung von ihm bemerkt zu haben. . . . . Und mit welchen Sprachwerkzeugen hatte die Natur ihn verſehen! O es muß noch Menſchen geben, die ſich ſeines Sir Sampſon, Anton im Philoſophen ohne es zu wiſſen, ſeines Ulfo (im Canut), Sternfels, Paul Werner, Kauzer erinnern. Dieſe mögen beurtheilen, ob er in frühern Jahren, bei gutem

Gedächtniſſe, und des Theaters nicht überſatt, auf Herzen wirken konnte. . . . . Minder vollendet ſpielte er Charakterrollen, die in das Liebhaberfach gehören, deren ich mich aber nur aus dem Jahr 1759 erinnere, z. B. den Mellefont, den Ruhmredigen, den Verſchwender u. a., die er jedoch, zum großen Mißfallen der Straßburger Kunſtrichter, ſeit 1760 an Döbbelin abtrat, und nur im Nothfall wieder übernahm. Ehe Finſinger, im Jahr 1754, als Balletmeiſter angenommen ward, erfand Ackermann auch einige Pantomimen und Ballette. In der Spiegelpantomime ſprang der ſtarke Mann, mit wunderbarer Leichtigkeit, durch den ſilberpapiernen Spiegel, und flog, als Pierot im Wettſtreit, von einem Hauſe zum andern. Seine Bauernhochzeit blieb, viele Jahre hindurch, ein Zugballet. Auch ſpielte er in allen Haupt- und Staatsaktionen, deren komiſche Auftritte aus dem Stegreif geſprochen wurden.“ Siehe das Meyer'ſche Leben Schröders, im ganzen erſten Band; das mitgetheilte Urtheil über Ackermann's Spiel ſteht p. 16 fgg. Ein Verzeichniß ſeiner ſämmtlichen Rollen von Anfang 1757 bis an ſeinen Tod ſ. ebendaſ. Bd. II, Abth. 2, p. 112—118. Vgl. auch Schütze, Hamb. Theatergeſch. 315 fgg. (wo Ackermanns Bramarbas, Geiziger, Paul Werner ꝛc. gleichfalls gerühmt werden, jedoch mit dem Zuſatze: „doch war auch Ackermann nicht ganz von Schönemanns und Kochs Principalfehlern frei, und verſtieg ſich gern in tragiſche Rollen, um ſie — zu verderben“: p. 317). — Auch ſeine Frau, die ſchon genannte Sophie Charlotte, geb. Biereichel, Schröders Mutter, wird in den erſten Rollen des Trauerſpiels, wie auch im Luſtſpiel, als Zaïre, Eliſabeth, Eſtrithe (im Canut), Suſanne (im Bocksbeutel), Lady Ruſport (im Eſſex) ꝛc. gerühmt. Ihr größtes Verdienſt hatte ſie freilich als Principalin. Auch über ſie iſt ein Urtheil Schröders aufbewahrt, a. a. O. p. 18 fgg. dem wir Folgendes entnehmen: „Schröders Mutter war in jener Zeit eine treffliche Schauſpielerin. Da ſie die Frauen, die Kinder, und ſogar die Männer der Geſellſchaft zuſtutzte, ſo ſtudierte ſie, im eigentlichen Verſtande des Worts, jede Rolle. Kein falſcher Accent entſchlüpfte, keine Feinheit entging ihr. Sie verfertigte ſelbſt viele Gelegenheitsſtücke und Theaterreden, und verbeſſerte ſehr glücklich die, in den dortigen Schauſpielen nicht ſeltenen, Fehler des Ausdrucks und des Versbaus. In aller Handarbeit, beſonders in der Stickerei, war ſie Meiſterin, und ihr Fleiß gränzt an das Unglaubliche. Zu gewiſſen Rollen war freilich ihre Stimme zu ſchwach, aber ſelbſt dieſen Mangel erſetzte die Kunſt. Nur ein Fehler hinderte zuweilen die Vollendung ihres Spiels: ſie konnte ihren Thränen nicht einhalten. In Sancio und Sinilde, wo ihr eigner Sohn den vorſtellte, der durch Entdeckung der Wahrheit das Leben ſeiner Mutter retten kann und ſchweigt, ward ſie von Gefühl überwältigt, daß es minutenlange Pauſen gab, die freilich das Klatſchen der Zuſchauer ausfüllte. Ihre vorzüglichſten Rollen waren Aemilia im Cinna, Eſtritha, Monime, Alzire, Jocaſte, Zaïre, Klytemneſtra, Eliſabeth im Eſſex, Phädra, Frau Beverley, Marwood, Melanide, Merope, Iphigenia, Belvidera, und dergleichen. Mit gleichem Beifall ſpielte ſie die Celiente im verheiratheten Philoſophen, Frau Breme im politiſchen Kannengießer, die Zofen im Reich der Todten und Schlaraffenlande, die Salome im Geſpenſt mit der Trommel, die Iſabelle im Poltergeiſt in zwanzig verſchiedenen Geſtalten, Toinette im Kranken in der Einbildung, Martha im verlornen Sohn, Kleanthis im Demokrit, die Betſchweſter, die Widerſprecherin, Henriette im poetiſchen Dorfjunker, die Spielerin, Suſanne im Bocksbeutel, Agnes in der Weiber-

ſchule, Jolly's Eiferſüchtige u. ſ. w. Endlich mögen hier auch noch gleich beider Töchter erwähnt werden, Schröders Stiefſchweſtern. Marie Magdalene **Charlotte Ackermann**, geb. 1757, ſt. 1775, ſoll eine Schauſpielerin von vorzüglichem Talent und bezaubernder perſönlicher Anmuth geweſen ſein: ſ. das Meyer'ſche Buch, beſ. I, 278 ſgg. ſowie II, Abth. 2, p. 133—138, wo ein Verzeichniß ihrer Rollen. Auch der (Reichardtſche) Theat. Kal. f. 1776, p. 91 enthält eine Biographie der Künſtlerin. Ueberaus lieblich und ſchalkhaft im Luſtſpiel, ſoll ſie ihre eigentliche Stärke doch in tragiſchen Rollen gehabt haben: Meyer I, 282; namentlich als Marie Beaumarchais, die ſie das Jahr vor ihrem Tode übernahm (a. a. O. II, 2, 138), ſoll ſie vortrefflich geweſen ſein: Theat. Kal. f. 1786, p. 246. — Auch die ältere Schweſter, **Dorothea**, hat einen bleibenden Namen in der Theatergeſchichte gewonnen, beſonders im Fach der ſentimentalen Rollen: „Vorzüglich glänzte ſie in ſanften, ſchwärmeriſchen und zärtlichen Charakteren, und in der Munterkeit, welcher vergönnt iſt, die Grazien vorwalten zu laſſen. Eliſabeth in der Gunſt der Fürſten, Marie in Götz von Berlichingen, Leonore in Unzers Diego, Orſina, Ariadne, Minna, Miß Palmer in der Entdeckung ſind nie vollkommener dargeſtellt worden" ꝛc: Meyer I, 305 ſgg.; vgl. das Rollenverzeichniß I, 2, 123—133. Sie verließ 1778 die Bühne, um die Gattin des Profeſſor Unzer in Altona zu werden. —

Brückner (Joh. Gottfr.) geb. 1730. Die Bühne betrat er zuerſt unter einem gewiſſen Starke, ging dann 1758 zu Koch, dem er, mit kurzer Unterbrechung, bis an deſſen Ende treu blieb. Döbbelin, Kochs Nachfolger in Berlin, engagirte auch Brückner; er ſtarb zu Berlin 1786. Am Vorzüglichſten ſoll er in den komiſchen Rollen geweſen ſein, „die ein außerordentliches Feuer, Anſtand und den Ton der feinen Welt erfordern." Im Tragiſchen waren „Tyrannen und Wuth die Leidenſchaften, welche er am Lebhafteſten ausdrückte." In ſpäteren Jahren ging er in das Fach der zärtlichen und edlen Väter über, das er gleichfalls ſehr glücklich ausgefüllt haben ſoll. Vgl. die Biographie im Theat. Kal. f. 1787, p. 74—76; ſein Porträt als Götz von Berlichingen ſ. ebendaſ. Jahrg. 1779.

Zu pag. 283: die Stücke, welche Leſſing in dieſer Zeit in Leipzig ſchrieb. Der junge Gelehrte (1747), der Miſogyn (1748), die Juden (1749), der Freigeiſt (1749), der Schatz (1750) ꝛc. S. den erſten Band der Lachm. Ausg.

Zu pag. 284: Chriſt. Felix Weiße. Geb. 1726 zu Annaberg im Erzgebirge, ſt. zu Leipzig 1804; vgl. ſeine Selbſtbiographie, Leipzig 1806. Dem größeren Publikum iſt er heutzutage wohl nur noch durch ſeinen Kinderfreund (zuerſt 1775, in Folge Baſedow'ſcher Anregungen: Selbſtbiogr. p. 170) im Gedächtniß; ſeine übrigen zahlreichen Schriften, insbeſondere auch die vielen hundert Hefte der „Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften und der freien Künſte" (ſeit 1757, wo Nicolai ſie gründete: doch gab er ſie ſchon 1759 an Weiße ab: a. a. O. p. 52), eines der wichtigſten und verdienſtvollſten Journale jener Zeit, ſind kaum noch dem Geſchichtsforſcher bekannt. Seine dramatiſchen Arbeiten, die uns hier allein beſchäftigen, ſind verſchiedentlich geſammelt, am Vollſtändigſten (und doch immer noch ſehr unvollſtändig, indem gerade eine der wichtigſten

Seiten von Weißes dramatiſcher Thätigkeit, die Singſpiele, darin gänzlich übergangen iſt) in dem „Beytrag zum Deutſchen Theater", fünf Bände, dritte Auflage, 1765 fgg. Dieſelbe enthält achtzehn Luſt- und Trauerſpiele; die berühmteſten davon ſind: Eduard der Dritte, Trauerſpiel (a. a. O. I, 1—128), Richard der Dritte (ebendaſ. 129—272: vgl. Leſſing in der Hamb. Dramat. II, Nr. 73—83: Lachm. Ausg. VII, 327—373), Roſemunde, Trauerſpiel (II, 141—252), Atreus und Thyeſt (IV, 1—112), Romeo und Julie (V, 1—160); ferner die Luſtſpiele: die Poeten nach der Mode (I, 272—384: ging auf die Klopſtock-Bodmerſchen Händel mit Gottſched), die Matrone von Epheſus (II, 437—476: vgl. Selbſtbiogr. p. 15 fgg.), Amalia (IV, 113—240: von Leſſing für Weißes beſtes Stück erklärt: Hamb. Dramat. I, Nr. 20: a. a. O. p. 91 fg.) u. ſ. w. Seine Singſpiele (Lottchen am Hofe, die Liebe auf dem Lande, die verwandelten Weiber, der luſtige Schuſter, der Dorfbarbier, die Jagd, der Aerntekranz) erſchienen 1777 in einer eigenen Sammlung: Komiſche Opern von C. F. Weiße, drei Bände. — Vgl. im Allgemeinen Gervinus IV, 375 fgg. Folgendes mag als Probe der Weiße'ſchen dramatiſchen Muſe dienen. Erſtlich, um dem Leſer einen Begriff zu verſchaffen von der Art und Weiſe, wie er Shakeſpear'ſche Stoffe verarbeitete, eine Stelle aus „Romeo und Julie," die wir nicht beſſer als durch einige Zeilen aus Weißes eignem Vorbericht einleiten zu können glauben: „Ungeachtet der unendlichen Schönheiten, von denen es voll iſt, war dieſes Stück doch niemals Shakeſpears Triumph. Er hatte ſeine Fabeln nicht aus obangezeigten Originalen, ſondern aus einer höchſt elenden Franzöſiſchen Ueberſetzung, oder welches noch wahrſcheinlicher iſt, aus einer Engliſchen Ueberſetzung jener Franzöſiſchen genommen. Verſchiedene der ſchönſten Situationen ſind daſelbſt ausgelaſſen, andere ſehr unſchickliche hinzugedichtet, und die Hauptcataſtrophe von Juliens Erwachung, da Romeo noch lebt, findet ſich daſelbſt eben ſo wenig: Shakeſpear hat ſie alſo auch nicht genützt. Im Gegentheil hat er ſein Stück mit vielen trivialen, überflüßigen und zur Handlung unnöthigen Dingen überladen: der Witz fließt in manchen Stellen ſo über, daß er ins Kindiſche verfällt. Die häufigen Reime, die er dazwiſchen mengt, ſchwächen die Wahrſcheinlichkeit der natürlichen Unterredung, die im dramatiſchen Dialog ſo unentbehrlich iſt, hauptſächlich wo die Scene und Handlung aus dem häuslichen Leben genommen ſind: endlich iſt es, wie Garrick davon ſagt, ſo voll Jingle und Quibble gepfropft, daß man in neuern Zeiten es ſelbſt nicht auf dem Engliſchen Theater ohne große und wichtige Veränderungen vorzuſtellen gewagt hat." Dann das Perſonenverzeichniß: denn auch dies, verglichen mit Shakeſpeare, iſt höchſt charakteriſtiſch:

Montecchio, } Zwey Häupter der vornehm-	Fr. von Capellet.
Capellet, } ſten Familien in Verona.	Laura, Vertraute der Julie.
Romeo, Sohn des Montecchio.	Benvoglio, ein Veroneſiſcher Arzt.
Julie, Tochter des Capellet.	Pietro, Bedienter des Romeo.

Der Schauplatz iſt in den vier erſten Aufzügen auf einem Saale im Palaſte des Capellet, im letzten das Capelletiſche Begräbniß.

Nun die Stelle ſelbſt; — der Leſer erkennt ſogleich, daß es der Pendant iſt zu jener über Alles erhabenen Scene des dritten Actes, jenem Geſpräch auf dem Söller, vor Romeo's Flucht: einem Geſpräch, welches (nach dem Leſſing'ſchen

Ausdruck) Shakeſpeare die Liebe ſelbſt dictirt hat und das hier . . . Doch der Leſer vergleiche ſelbſt!

Romeo und Julie,

Act I. Auftr. 3.

(Beytrag V, p. 30 ſgg.)

Romeo.

Verbanne dieſe Schreckbilder! Höre, Julie! der Prinz hat meinem Vater verſprochen, daß meine Verbannung kurz ſeyn ſolle! noch mehr, er ſelbſt will indeſſen an der Verſöhnung unſerer beyden Aeltern arbeiten. Denke aber, was das für ein Himmel von Glückſeligkeit ſeyn müßte, wenn wir unter den Seegnungen ausgeſöhnter Väter und Mütter unſere Liebe vor den Augen der Welt feyern könnten! denke, meine Julie, der Glückſeligkeit!

Julie.

Ja eine reizend liebliche Frucht! ſie hängt aber viel zu hoch, als daß wir ſie erreichen könnten. Ehe wir dahin kommen, iſt ſie längſt abgeſchlagen!

Romeo.

Julie! wenn alles verlohren wäre, keine Hoffnung mehr aufkeimte: ſo ſteht es uns allezeit frey, Deinen erſten Vorſchlag auszuführen. Es wird mir zehnmal leichter ſeyn, mich wieder nach einer kurzen Abweſenheit in Verona einzuſchleichen, um Dich dem feindlichen Geſchicke unter einer Verkleidung zu entreißen. Die Liebe wird uns den Weg zeigen: und können wir da irre gehen?

Julie.

O! was könnte mich Romeo nicht überreden! ich würde Dir glauben, und wenn Du mich überreden wollteſt, daß ich Dich haſſen könnte.

Romeo.

Mantua, wohin ich gehe, iſt kaum eine Tagereiſe von Verona, und wie kurz erſt für die Liebe!

Julie.

Nein, nein; Du ſagſt nicht recht: für die Liebe ganze Welten auseinander!

Romeo.

Du vergißt, daß ſich die Liebe beflügelt, wenn ſie einen Wunſch zu ereilen hat. — Ich laſſe meinen getreuen Pietro hier. Es wird Dir nicht ſchwer fallen, unter Deinen Frauensperſonen eine getreue Freundinn zu finden, der Du Dein Herz und Deine Wünſche vertraueſt: denn wer liebt Julien nicht?

Julie.

So ſey es Laura! ſchon weis ſie den größten Theil meiner traurigen Geſchichte. —

Romeo.

Nun: täglich ſoll Pietro Dir einen Brief bringen; mit jeder Stunde werde ich einen Boten, ein Tageregiſter meiner kleinſten Handlungen fortſchicken. Du ſollſt jeden geheimen Gedanken erfahren: mit jedem Odemzuge will ich Deinen Namen nennen, und jedes Lüftchen ſoll Dir etwas von mir ſagen.

Julie.

Dieß iſt etwas, Romeo! Mein ganzer Gedanke biſt Du! und wenn ich Deinen Namen nicht mehr lallen kann, ſo ſoll ihn mein letzter Odem noch ſeufzen.

Romeo.

Beſuche öfters unſern gemeinſchaftlichen Freund, den Benvoglio! ich will ihm ſagen, daß er ſtets von mir mit Dir redet • •

Julie.

Und glaubſt Du, daß ich ein andres Wort, als von Dir, anhören würde?

Romeo.

Er wird jede Gelegenheit ſuchen, zu Dir zu kommen • •

Julie.

Er wird ſie haben, Romeo, er wird ſie haben! Das vor Liebe kranke Mädchen wird bald eines Arztes bedürfen: aber wer wird ſie heilen können, als Romeo?

Romeo.

Von allem, was Dich angeht, ſoll er mir Nachricht geben. Jede Stunde habe ich ihm vorgezeichnet, wo er mich treffen ſoll, und ich werde keinen andern Schritt thun, ohne ihn unterrichtet zu haben! — O welches Entzücken! — wann wir uns wieder ſo treu, ſo zärtlich als jemals umarmen werden, wann uns die Freude die Lippen verſiegeln wird, daß wir ſie nur ſtammeln können, unſere von Wolluſt ſchmachtenden Augen aber einander mit einer weit lautern Beredſamkeit den ausgeſtandnen Kummer über unſre Trennung ſagen werden, der nun mit den Thränen, die über Deine glühenden Wangen rollen, auf ewig verfließen wird: dann, o meine Julie, dann ſoll nichts als der Tod uns trennen • •

Julie.

O der Tod! mein Romeo, der Tod! — So entzückend Dein Troſt iſt, ſo ſagt mir immer mein Herz, daß er es erſt ſeyn wird, der uns vereinigen ſoll! Ach daß ich nur in Deinen Armen ſtürbe!

Romeo.

Julie! ſchlage nicht meinen ohnedieß ſchon gebeugten Geiſt vollends nieder: gieb mir immer den erquickenden Troſt, daß ich Dich bald freudiger wieder ſehen werde, mit auf den Weg; er iſt der einzige, der mich ſtärken und mich der Verzweiflung entreißen kann. Nein, meine Julie! thue es nicht, die Zeit des Abſchieds iſt nahe. • • Hörſt Du draußen die Lerche, den Vorboten des Morgens? Ich muß fort, ich muß fort, Julie!

Julie.

Nein, nein, Romeo, es iſt die Nachtigall, und nicht die Lerche! Du darfſt noch nicht fort!

Romeo.

O, wär es ſo! aber ſiehſt Du nicht die Dämmerung ſchon über jene Hügel herüber ſteigen?

Julie.

Nein, Romeo, glaube mir, es iſt der Mond, der zu meinem Troſte, am Himmel verzögert: gönne mir immer noch einige Augenblicke! — Ach! vielleicht die letzten, daß ich Dich ſehe!

Romeo.

Siehſt Du nicht, daß der Mond vor der ſich nähernden Sonne erbleicht? aber Deine Liebe färbet ihn! - - Nun es ſey ſo! Nein, es iſt noch nicht Tag, meine Liebe. Eine Stunde in Deiner Umarmung bezahlt mir tauſendfach meinen Tod.

Julie.

Deinen Tod, Romeo? — Nicht einen Augenblick länger! o fliehe, eilends fliehe, es iſt Tag! - - Gott! wer kömmt - -

*

Sodann aus Richard dem Dritten: wobei jedoch zu beachten, daß Weiße zu der Zeit, da er ſeinen Richard ſchrieb, den Shakeſpear'ſchen noch nicht gekannt; vielmehr waren es franzöſiſche Muſter, denen er folgte. — Der nachſtehende Monolog iſt dem Schluß des vierten Akts entnommen, die Situation unmittelbar vor Ermordung der Söhne Eduards:

Richard der Dritte,
Akt IV, Auſtr. 5.
(a. a. O. I, 228—231).

Richard. (alleine)

Geht nur, Unglückliche! geht nur! Ihr ſollt ſie ſehn,
Das hochgeprieſne Paar; ſie, meines Zorns Trophä'n!
Bald ſoll ſie dieſe Fauſt gleich einem Sturm ergreifen
Und wie das Laub im Herbſt von ſtolzen Aeſten ſtreifen - - -
Bey Gott! ſie ſchreckte mich! — bald ſchäm' ich mich vor mir:
Wie Löwen giengen ſie auf ein gejagtes Thier;
Entathmet, ſtumm, betäubt, ſchaut' ich nach jener Höhe,
Als ob ich ſchon den Tod herunter ſteigen ſähe! —
Und dieſes iſt ein ſanſt und zärtliches Geſchlecht?
Und ſie ſind nicht beſtraft? und ich bin nicht gerächt?
(Er zieht den Degen und fühlt ihn an)
Biſt du auch ſcharf genug? — Ja, auf dem Götterſitze
Schlägt nicht ein Jupiter, wie ich, mit dieſem Blitze! - - -
(Er fährt jähling zuſammen)
Ha! welche kalte Hand fuhr über mir dahin? —
Wie? — was? — Ich glaube gar, daß ich ein Träumer bin!
Es war der Tod! — er kömmt! mein Freund kennt meine Stimme! —
Komm! ſtähl' ein ſchüchtern Herz, füll' es mit Deinem Grimme!
Es ſträubt ſich — und warum? — klopſt ſcheu und unruhvoll! —
Ich fürchte mich doch nicht, daß ich itzt morden ſoll? —
Die Feinde meines Glücks? die Räuber meiner Größe? —
Zwey Kinder? weiter nichts, als zween herzhafte Stöße - - -

Und doch — (höhniſch) Ja, dieſes wird vielleicht mir furchtbar ſeyn,
Wenn ſie voll Todesangſt durchdringend: Oheim! ſchreyn?
Wenn ſich der kleine York an meinem Buſen windet,
Und mich zu küſſen glaubt, und ſich durchſtochen findet?
Wenn Eduard, den ſchon der Thronen Stolz erfüllt,
Für ſeinen Bruder fleht, und für ſich trotzig ſchilt? - - -
Weh ihm! den Augenblick ſoll er nicht überleben,
Und ſein verdammt Gehirn an düſtern Mauern kleben! - - -
Mich ſchaudert! — Still! — wer ruft? — Die Stimme Heinrichs! — Ja. - - -
Noch einmal! — noch einmal! - - - da kömmt ſein Schatten! — da! —
Er ſchreitet auf und ab! — er flieht — er naht ſich wieder! —
Er ſteht! — ſein Auge rollt! — gießt Flammen auf mich nieder!
Er droht! — er winkt! er winkt - - - umſonſt! — ich folge nicht! - - -
Er flieht! die Erde bebt! - - - weg ſchreckliches Geſicht!
Verdammte Phantaſie! wie oft wirſt Du mich plagen!
Ich Feiger! werd' ich noch zuletzt vor Schatten zagen? - - -
Wo bleibt doch Tyrell? - - - ſtill! — er iſts! - - -

*

Endlich eine Scene aus der Matrone von Ephesus: a. a. O. II, p. 442 fg.:

Dorias.

Ja, ja, das Glück iſt ſchön, wenn uns ein Jüngling küßt,
Und uns durch Tändeln, Scherz, die Lebenszeit verſüßt.
Allein, wenn Mund und Arm dem beſten Liebſten ſtarren,
Darf man auf keinen Kuß und ſanften Druck mehr harren.
Der Liebe Glück beſteht in Leiden und in Thun —
Ein männliches Geripp was hilft uns dieſes nun?
Kein Gärtner pfropft den Baum, dem Saft und Wurzel fehlet; —
Je, iſt er einmal todt, was hilfts, daß man ſich quälet?
Nein, was mich anbetrifft; ſtirbt mir einmal mein Mann,
So ſeh ich, wo ich gleich den andern finden kann.

Antiphila.

Mit ihm kam Scherz und Luſt, vor ihm flohn Gram nnd Sorgen;
Sein Glück war auch mein Glück, und nie erſchien ein Morgen,
Der mich nicht voll Gefühl in ſeinen Armen ſah; —

Dorias.

Es iſt ein herrlich Ding um das Gefühl! ja ja! —

Antiphila.

Wie freudig ſah ich nicht die ſtillen Abendſchatten!
Wie zärtlich ſcherzten wir auf jenen grünen Matten!
Es ſchwieg der ganze Hayn; nur eine Nachtigall,
Nur ein gelinder Weſt, und naher Waſſerfall,
Die unſre Liebe mehr beförderten, als ſtörten,
War unſre Brautmuſik, und alles, was wir hörten.

Dorias.

Das glaub ich, ob ich gleich aus Schaam nie zugeſehn:
Doch, liebe Frau, was hilfts? dieß iſt vordem geſchehn.
Was hilft es, wenn der Krug vor Zeiten ganz geweſen?
Vorzeiten Wein gehabt, der ſüß und auserleſen?
Es giebt noch andern Wein, der ſich auch trinken läßt.
Ein Mann iſt ja noch nicht der ganze Männerreſt.
Zudem, ſo ſah ich Sie doch öfters mit ihm ſchmollen. — —
Wie aber? bleibts dabey, daß wir verhungern wollen?

Antiphila.

Ja, theurer Ueberreſt von meinem beſten Mann!
Geliebter Leichnam! dich, dich beth ich ewig an!
Auf ewig will ich mich hier neben dir verſchließen,
In heißen Thränen ſoll mein Lebensreſt verfließen,
Dieß Naß ſey nur mein Trank! dein kalter Kuß mein Brod!
Und ſo erwart ich bald hier neben dir den Tod.

Dorias.

Nein, nein! des Lebens Laſt kann ich noch wohl ertragen:
Und wider Ihre Koſt tobt mein gequälter Magen.
Kurz, da es länger währt, als —

Antiphila.

Ach! was ſeh ich hier?
Der Himmel ſtrafet uns; man öffnet unſre Thür. —
ꝛc.

— Für die Geſchichte der damaligen Singſpiele dürfte nachſtehende Stelle aus Blümner p. 99 fg. nicht ohne Intereſſe ſein: „Uebrigens gab es damals noch keine für das Singſpiel eigens angenommene Schauſpieler, auch bedurfte es bei dieſen einfachen Compoſitionen keiner kunſtfertigen Sänger; jeder, der Stimme hatte, mußte eine Parthie übernehmen, und erhielt dafür, einer wie der andere, außer ſeinem Solde, für die erſte Aufführung einer Oper 2 Gulden, und für jede folgende 1 Gulden. (Nicolai's Nachrichten über Hiller, in der Berl. Monatsſchrift, 1805. N. 1). Dieſe Gratification ſtieg hernach, zu Kochs großem Nachtheile ſo hoch, daß die erſte Parthie in der erſten Vorſtellung mit 1 Louisd'or, die zweite mit 1 Dukaten, jede andere mit 2 Gulden; in den folgenden, nach eben dieſem Verhältniſſe, mit 1 Dukaten, 1 Thaler und 1 Gulden belohnt wurde." Vgl. Plümicke's Berl. Theatergeſchichte, S. 274, 275.

Ebendaſelbſt: unterſtützt durch die anmuthige Hiller'ſche Muſe. Johann Adam Hiller, geb. 1728, ſt. 1804 zu Leipzig, wo er Cantor der Thomasſchule, auch Dirigent der ſchon damals blühenden Gewandhausconcerte war.

Zu pag. 285: In Berlin befand ſich das Theater ꝛc. Außer dem oft citirten Buch von Plümicke p. 84 ſgg., das für dieſen Abſchnitt überall zu

vergleichen, enthalten auch Preuß' Biographie Friedrich des Großen, ſowie die Fr. Förſter'ſchen Biographieen preußiſcher Regenten (Leben Friedrich Wilhelm des Erſten ꝛc.) vorzügliche Beiträge zur Berliner Theatergeſchichte und werden deshalb von Allen, die ſich über Einzelnes genauer zu unterrichten wünſchen, ſorgſam zu vergleichen ſein; für eine Anhäufung weiterer einzelner Stellen aus den gedachten Werken ſchien dem Verf. hier nicht der Ort.

Ebendaſelbſt: Joh. Karl von Eckenberg, mit dem Beinamen der ſtarke Mann. Außer Plümicke p. 106 iſt hier vornämlich Förſter's Friedr. Wilh. I, Th. I, p. 308—318 zu vergleichen. Eckenberg (geb. im Lauenburgiſchen um 1700, geſt. 1760; ſeinen Adel ſoll er vom König von Dänemark erhalten haben) „war von ſo gewaltiger Körperkraft, daß er eine Kanone von zweitauſend Pfund, auf welcher ein Tambour mit der Trommel ſaß, mit einer Hand ſo lange in die Höhe hielt, bis dieſer ein Glas Wein bequem austrank. Zwei der ſtärkſten Pferde waren nicht vermögend, ihn von der Stelle zu ziehen und einen Ankertau zerriß er wie einen Zwirnfaden." Förſter a. a. O. Hiezu den Umſtand gerechnet, daß Eckenberg vierzigtauſend Thaler beſaß, ſich in Berlin ein Haus kaufte, auch Huſarenpferde, Rekruten u. dgl. beſorgte, ſo war dies in den Augen eines Regenten, wie Friedr. Wilh. I. Verdienſt genug, ihn ſeinerſeits durch Privilegien und Vorrechte auszuzeichnen. Er gab ihm nicht nur das „General-Privilegium als preußiſcher Hofkomödiant, ſondern übertrug ihm auch das Arrangement gewiſſer Abendaſſembleen (im Fürſtenhauſe), welche der König ſelbſt zu beſuchen pflegte. Doch weder dieſe noch das Eckenberg'ſche Theater ſelbſt, wiewohl der König unterm 22. December 1732 einen ſcharfen Befehl ergehen ließ: „daß bei namhafter Strafe alle zu Berlin befindlichen Collegien Komödienbillets löſen und täglich einige ihrer Mitglieder nach der Reihe als Deputirte dem Schauſpiele beiwohnen ſollten" (Förſter, 315), hatten recht Fortgang: ſo daß Eckenberg noch vor dem Tode des Königs, 1738, Berlin verließ.

Zu pag. 286: Schuch und ſeine Frau. Siehe Chronol. p. 99. Plüm. 240. 251. Brandes I, 230 ſgg. Vgl. oben p. 218.

Ebendaſelbſt: Die Beiträge zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters. Vgl. Gervinus IV, 370. Sie erſchien zuerſt Stutt. 1750 in vier Heften; der Inhalt iſt bei Jördens III, 301 ſg. genau verzeichnet. Auch die Theatral. Bibliothek v. 1754 (Gerv. 371; Lachm. Ausg. IV, 106 ſgg.) gehört hieher.

Zu pag. 288: in dem vierzehnten Stück der Hamb. Dramat. Lachm. Ausg. VII, 62 ſgg.

Zu pag. 289: in Wien, wo die Hanswurſtkomödie noch in vollem Flor war ꝛc. Vgl. die mehrfach citirte Schilderung des Wiener Theaters in Nicolai's Reiſe, Bd. IV.

Ebendaſelbſt: Shakeſpeare. Vgl. die vortreffliche, den Gegenſtand, namentlich für das achtzehnte Jahrhundert, erſchöpfende Abhandlung von Ad.

Stahr: Shakeſpeare in Deutſchland, im erſten Jahrg. (1843) des Literarhiſt. Taſchenbuchs; dieſelbe iſt auch dem Nachfolgenden überall zu Grunde gelegt.

Zu pag. 292: Niemand hat dies tiefer erkannt ... als Goethe. S. Dichtung und Wahrheit, III: S. W. XXV, 106 fg.

Ebendaſelbſt: das Theaterſchickſal der Minna von Barnhelm. Das Nähere hierüber ſ. in einem ſehr gehaltvollen Programm des Herrn Dr. Paſſow in Meiningen: Ueber Leſſings Minna von Barnhelm — einem Schriftchen, welchem, um ſeines lehrreichen und anmuthigen Inhaltes willen, wohl eine größere Verbreitung zu wünſchen wäre, als dergleichen Schulſchriften ſie ihrer Beſtimmung nach zu finden pflegen. — Bei der erſten Darſtellung zu Hamburg gab Ackermann den Wachtmeiſter, „eine ſeiner Triumphrollen," Frau Henſel die Minna, Eckhof Tellheim, Borchers den Wirth, die Mécour die Franzisca ꝛc. Schütz, 347 fg.; vgl. 372. — S. auch Plümicke, p. 262.

Zu pag. 294: mit Künſtlern wie Starke, Krüger, Böck, Schröter, Borchers, die Henſel, vor Allem Eckhof. — Ueber die Henſel und Eckhof ſ. unten zu Vorl. VIII. — Joh. Ludw. Starke, geb. zu Breslau 1723, ſt. 1769. Er hatte, als Student, das Theater zuerſt 1741 in Leipzig unter Schönemann, betreten; ſpäter ging er zur Ackermann'ſchen, dann wieder zur Schönemannſchen, dann zur Koch'ſchen Truppe. 1766 ging er nach Wien, kehrte jedoch bald zu Koch zurück. Als ſeine Hauptſtärke werden alle diejenigen Rollen bezeichnet, „welche Kälte, Treuherzigkeit und Laune erfordern. In ſeiner Jugend ſpielte er auch viele komiſche Bediente ſehr glücklich und noch in ſeinem Alter den Juſt (in Minna von Barnhelm) zu Wien mit Beifall. In zärtlichen Alten, die er häufig übernahm, drückte er innige Empfindung aus. In allen Rollen aber wußte er ſeine nicht allzeit fertige Declamation durch ein originelles und mannigfaches Geberdenſpiel zu unterſtützen. Der einzige Fall, wo er zuweilen am unrechten Orte ſtand, waren tragiſche Tyrannen ꝛc." Chronologie, p. 98; vgl. Meyer im Leben Schröders, II, Abth. 2, p. 215. — Noch größeren Ruhm, als er, erlangte ſeine Frau, Johanne Chriſtiane, geb. Gerhard, gleichfalls zu Breslau geboren, 1731. Mit ſiebzehn Jahren an Starke verheirathet, machte ſie ihren erſten theatraliſchen Verſuch 1748 bei der Schönemann'ſchen Truppe; bereits wenige Monate ſpäter, April 1749, als Lottchen in Gellerts zärtlichen Schweſtern, ſah ſie ſich durch den lebhaften Beifall des Leipziger Publikums ausgezeichnet. Von da an ſtieg ihr Ruhm mit jedem Jahre; Hagedorn, Schiebeler, Gotter, Eckhof u. A. haben ſie beſungen. Nach dem Tode ihres Mannes blieb ſie bei Koch's Geſellſchaft, bis auch dieſer ſtarb (1775). Dann ging ſie nach Gotha, wo Eckhof damals die Direction hatte; doch ſoll ſie hier beim Hofe kein Glück gemacht haben. 1777 wurde ſie, durch Gotter's Vermittlung, von Schröder engagirt; ihr erſtes Auftreten in Hannover, als Alte Gräfin in Gotter's Jeannette, ſoll von außerordentlichem Beifall begleitet geweſen ſein, ſo daß ſie in der Folge als eines der bedeutendſten Mitglieder des Schröder'ſchen (oder wie es damals noch hieß, Ackermann'ſchen) Theaters galt. Auch blieb ſie demſelben treu, bis ſie ſich im J. 1797, gleichzeitig mit Schröder ſelbſt, gänzlich von der Bühne zurückzog. Ihre vorzüglichſte Rolle aus dieſer ſpäteren Zeit ſoll die Oberförſterin

Digitized by Google

in Ifflands Hageſtolzen geweſen ſein; aus früheren Jahren wird vornämlich ihre Charlotte im Verliebten Philoſophen, Roſalie in der Melanide, Sara Sampſon ꝛc. gerühmt. Meyer a. a. O. 215—231 hat eine ausführliche Biographie der Künſtlerin geſchrieben; er ſchließt dieſelbe mit einem allgemeinem Urtheil über die „Schönemann'ſche Schule", das wir, eben ſeiner Allgemeinheit wegen, hier auszugsweiſe herſetzen wollen (p. 229 ſg.): „Wie kam es nun, daß, bei ſo vieler Kunſt und Wahrheit, dieſe Schauſpielerin nicht überall, und nicht in allen Rollen gefiel? Weil ſie den allgemeinen Fehler der Schönemann'ſchen Schule hatte: Sprache und Armbewegungen waren in vornehmen Charakteren geziert. Wer ſich der Eckhof, der Koch, der Löwen, der Böck erinnern kann; wer die Schülerin der Starke, Dlle. Witthöft, wer Kirchhof, Koch und Brückner ſah, wird mir Recht geben. Selbſt Schröders Mutter, ſo kurze Zeit ſie auch bei Schönemann verweilt, war nicht gänzlich von dieſen Fehlern frei. Nur bei Ackermann und Eckhof fanden ſie nicht Statt. Die Schönemann'ſche Geſellſchaft hatte ſich größtentheils in kleinen Schauſpielhäuſern behelfen müſſen; ſie bedurfte keiner Anſtrengung der Stimme. Das Geſetz der Anſtändigkeit, in geſitteter Geſellſchaft die Stimme nicht zu ſehr zu erheben, ward ihr zur Gewohnheit. Der Starke um ſo mehr, da ſie in ihrer Jugend hauptſächlich in zärtlichen Rollen glänzte. Daher kam es, daß ſie ſpäter, in den erſten Auftritten der Claudia, und in mehreren ſanften Rollen, unverſtändlich war; dagegen aber, in dem Auftritte mit Marinelli, die Löwin nicht brüllen ließ, ſondern die goldne Lehre der Mäßigung ausübte, die Shakeſpeare im Hamlet giebt. . . . . Jene Gewohnheit des Leiſeredens, verbunden mit der einförmigen, gezierten Armbewegung, hinderte die Starke, im hohen oder heroiſchen Trauerſpiel bewundert zu werden; und ſie ſtand in dieſem Fache der Seyler (d. i. Henſel: ſ. unten) nach. Die Schauſpielerinnen der Schönemann'ſchen Schule hatten im Trauerſpiele beſtändig ein weißes Tuch in der Hand. Schon hierdurch entſtand Einförmigkeit und Geziertheit" ꝛc. — Ueber Krüger ſ. o. p. 264. — Böck (Joh. Mich.) geb. 1743 zu Wien. Sein erſtes Auftreten fand 1762 ſtatt, bei der Ackermann'ſchen Truppe; ſpäter, unter Eckhof's Direction, war er in Gotha engagirt. Nach Auflöſung des dortigen Theaters kam er nach Mannheim, wo er bis an ſeinen Tod (1793) als einer der beliebteſten Darſteller, hauptſächlich in ſ. g. Charakterrollen, thätig war. Doch wollte Schröder, von dem einige Urtheile über Böck aufbewahrt ſind (aus ſeiner früheſten und ſeiner ſpäteſtrn Zeit, nämlich von 1766 aus Hamburg: Meyer's Leben Schröders I, 147, ſowie aus Mannheim von 1792: ebendaſ. II, 70 ſgg.) ihm immer nur „zwar Fertigkeit, aber keine innere Geiſteskraft" zugeſtehen und ihn überhaupt den „großen" Schauſpielern nicht beigezählt wiſſen: I, 147. Vgl. Chronol. 218. — Auch Böck's Frau, Sophie geb. Schulz, geb. um 1745 zu Lauenburg, zuletzt Mitglied des Gothaiſchen Theaters (unter Eckhof), wird rühmend erwähnt, beſonders in ſogenanntrn Beinkleiderrollen; bei der Schönemann'ſchen Truppe, um 1754, war ſie förmlich als Chevalier engagirt. Auch ihre Marwood (in der Sara) ſoll alles Lob verdient haben. S. Schröders Urtheil über ſie a. a. O. I, 142; Chronol. 171. — Ueber Schröter's Lebensumſtände habe ich nichts Genaueres finden können; nur ſo viel ſteht feſt, daß er mit dem Andreas Schrötrr der Chronologie (p. 57 und öfters) nicht verwechſelt werden darf. Schröder (i. J. 1766: a. a. O. I, 145) nennt ihn einen Schauſpieler, drr

„allgemein gefiel und zu gefallen verdiente. . . Es giebt bedeutende Bühnen, die ſtolz darauf ſein konnten ſeines Gleichen zu beſitzen.“ Beſonders als Luſignan, ſowie als Forlis im Mann nach der Welt ſoll er ſich ausgezeichnet haben. — Borchers (David) geb. zu Hamburg 1744, ein Schauſpieler von den außerordentlichſten Mitteln und einer wahrhaft überſtrömenden Genialität: nur daß er dieſelbe, auf der Bühne ſo wenig wie im Leben (er war namentlich ein leidenſchaftlicher Spieler, als welcher er ſogar einmal ſeine eigene Frau auf die Karte geſetzt haben ſoll) zu zügeln und auszubilden verſtand. — Der Chronologie p. 229 gilt er noch i. J. 1775 als „der Einzige, der uns den Verluſt Eckhofs einigermaßen erſetzen kann.“ Meyer im Leben Schröders I, 145 urtheilt über ihn folgendermaßen: „Borchers gehört zu den ſeltenen Beiſpielen, die mich überreden könnten, es ſey zuweilen nachtheilig, zu viel Talent zu beſitzen. Er ward nicht, was er werden können, weil er zu ſchnell ward was Wenige ſind. Wahrheit, Sicherheit, Ungezwungenheit, Mannigfaltigkeit, Verſtändlichkeit und Eindringlichkeit der Sprache, ohnerachtet geläuterte Reinheit ihr abging, unerſchütterliche Geiſtesgegenwart, und treffender, niemals unzeitiger Witz, würden auf einer Bühne, die keiner gelernten Worte bedurft hätte, alles um ihn her verdunkelt haben. . . . Wie viel er dennoch leiſtete, kann für eine Art Wunder gelten. . . . Wirklich kam er von allen, die ſich neben und nach Eckhof gebildet, dieſem Muſter am nächſten, ohne es ſklaviſch nachzuahmen, oder deſſen Fehler als Vorzüge aufzugreifen. Er beſaß, beſonders in ernſten bürgerlichen Alten, die Ruhe des Spiels, die Herzlichkeit, Einfachheit, und ungeſpreizte Würde, die des gelernten Anſtandes entbehrt, ohne ihn vermiſſen zu laſſen. Sein Vortrag der Verſe war nicht minder richtig, obgleich weniger wohlklingend. Im Komiſchen hatte er eigenthümliche, unerſchöpfliche, innere Lebendigkeit, die nie in Uebertreibung ausartete; und, wie er als Jüngling Alte mit Glück geſpielt hatte, ſpielte er noch als Mann junge, unbeſonnene, lüderliche Burſche, z. B. den Tony Lumpkin, den Fähnrich in der Juliane von Lindorack, mit einer Leichtigkeit und Laune, die jeden Zuſchauer täuſchte, und vielleicht nie erreicht, ſicherlich niemals übertroffen iſt. Seine Charakterrollen hatten einen Stempel, den allein das Genie erreicht. . . . Er verkünſtelte nie: und gab er nicht immer was der Kunſtrichter fordern darf, ſo gab er dagegen bei keiner Gelegenheit, was der Schauſpieler nicht geben ſoll.“ Vgl. ebendaſ. 266. 322.

Ebendaſelbſt: Einige Privatleute, ein Kaufmann, ein ehemaliger Schauſpieler ꝛc. Nämlich Bubbers, Tillemann und Seyler, welcher Letztere ſich ſpäter als Director in Weimar, Gotha, Mannheim ꝛc. einen ſehr geachteten Namen machte: ſ. u. Auch dieſe hamburgiſche Entrepriſe pflegt nach ihm die Seyler'ſche genannt zu werden. Ihre Geſchichte haben Schütz p. 333 fgg. Meyer I, 180—185 ausführlich erzählt. Auch die berühmte, von Löwen verfaßte „Vorläufige Nachricht von der auf Oſtern 1767 vorzunehmenden Veränderung des Hamburgiſchen Theaters“ (Herbſt 1766) findet ſich bei Meyer II, Abth. 2, p. 31—37 abgedruckt. Es iſt richtig, daß von den außerordentlichen Verſprechungen, welche dieſes Programm machte, wenig, ſogar nichts gehalten worden iſt: allein ſchon daß dergleichen Verſprechungen gethan wurden, daß man einen Augenblick wenigſtens an eine wirklich kunſtmäßige, auf äſthetiſchr Principien gegründetr, nach äſthetiſcher Einſicht geleitete Bühne dachte, und das

Alles bereits i. J. 1767 — ſchon dies macht das Löwen'ſche Programm zu einem für die Theatergeſchichte höchſt merkwürdigen Document. — Vgl. auch Brandes II, 81 ſgg.

Zu pag. 295: Cronegk's Olint und Sophronia. Joh. Friedr. Freiherr von Cronegk, geb. zu Ansbach 2731, ſt. 1758, wurde beſonders durch ſeinen „Codrus" berühmt, der, wiewohl in Wahrheit noch ein ziemlich Gottſched'ſches Product, dennoch mit dem 1757 von Nicolai ausgeſetzten Preiſe für das beſte Trauerſpiel gekrönt ward: vgl. Weiße's Leben p. 47 ſg. Sein „Olint und Sophronia" hat eine ausführliche Beurtheilung von Leſſing erfahren, zu Anfang der Hamb. Dramat. — Gleichzeitig mit ihm ſtarb Joachim Wilh. von Brawe, geb. zu Weißenfels 1738, Verfaſſer zweier Trauerſpiele „der Freigeiſt" und „Brutus", welche 1768 von Leſſing herausgegeben wurden. — Beide, Cronegk und Brawe, pflegen in den Literargeſchichten als vielverſprechende Talente, deren glänzende Entfaltung nur ihr früher Tod gehindert, ausführlich erwähnt zu werden; hält man ſich an das, was von ihren Leiſtungen wirklich vorliegt, ſo kann man nicht wohl umhin, ſie, als ziemlich Ebenbürtige, jener mittleren Gottſched'ſchen Fraction, der Fraction der Schlegel, Weiße ꝛc. zuzuſchreiben, deren oben des Näheren gedacht worden. — Vgl. Gervinus IV, 372 ſgg.

Ebendaſelbſt: die Méeour, die Löwen. Eliſe Méeour, geb. Preißler, geb. 1735 zu Frankfurt am Main. 1754 betrat ſie die Bühne, unter Schuch; ſchon im folgenden Jahre ging ſie zu Koch, wiederum im nächſten zu Döbbelin nach Weimar: wie ſie denn überhaupt wanderluſtiger Natur war und auf den meiſten deutſchen Bühnen geſpielt hat. Und zwar auf keiner, ohne zu gefallen; ſie iſt eine der berühmteſten Soubretten, welche das deutſche Theater beſeſſen hat. Ihr letztes Engagement hatte ſie in Wien, wo ſie Ende des vor. Jahrh. geſtorben. S. Chronol. 172 ſgg. Ein eigenthümliches Gedächtniß hat ſie ſich dadurch geſtiftet, daß ſie es war, welche an Leſſing, bei Gelegenheit der Hamburger Dramaturgie, das Verlangen ſtellte, von ihm unbeſprochen zu bleiben, im Guten wie im Böſen. — E. L. D. Schönemann, verehlichte Löwen (geb. 1733 zu Lüneburg, ſt. zu Roſtock 1783, nachdem ſie das Theater bereits ſeit Ende der ſechziger Jahre verlaſſen) ſoll im Luſtſpiel eine vorzügliche Darſtellerin geweſen ſein; im hohen Trauerſpiel dagegen ſoll ſie die allgemeinen Fehler der Schönemann'ſchen Schule (ſ. o.) getheilt haben. Vgl. Meyer I, 182. Ein Urtheil Leſſings über ſie ſ. Hamb. Dramat. Nr. VII; S. W. 8, p. 37.

Achte Vorleſung.

Die Stürmer und Dränger; Gerſtenberg, Lenz, Klinger. Shakeſpearomanie. — Goethe. Götz von Berlichingen. Deſſen Aufführung in Hamburg. — Zuſtand der damaligen Schauſpielerwelt: Eckhof; Schröder. — Einführung Shakeſpeare's auf der deutſchen Bühne. Hamlet; Brockmann. — Das Theater in Berlin: Koch; Döbbelin. — Anfänge der Weimar'ſchen Bühne. — Das Theater in Mannheim. — Schiller.

Meine neuliche Vorleſung umfaßte den Zeitraum von Mitte der vierziger bis in die ſiebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Wir ſahen, wie während dieſes ganzen Zeitraums Leſſing den Mittelpunkt der deutſchen Bühne, dieſe Bühne ſelbſt den Mittelpunkt von Leſſing's Leben, den heimathlichen Herd gleichſam bildete, zu dem er von allen Wanderungen und Irrfahrten jederzeit treulich zurückkehrte: dergeſtalt, daß wir die verſchiedenen Epochen in dem perſönlichen Bildungsgange dieſes vortrefflichen Mannes, ſeinen Kampf gegen Gottſched und die Nachahmung der Franzoſen, ſeine Einführung des bürgerlichen Trauerſpiels, ſeine Begeiſterung für Shakeſpeare, endlich die von ihm verſuchte Verſchmelzung des romantiſchen, Shakeſpear'ſchen mit dem antiken, griechiſchen Element (in Emilia Galotti und ganz beſonders in Nathan) — daß, ſage ich, wir dieſe verſchiedenen Epochen in Leſſing's eigener Bildung und Entwicklung als eben ſo viele Uebergänge und Bildungsepochen unſerer Bühne ſelbſt betrachten durften.

In dem heutigen Vortrage nun haben wir das Theater zu jener klaſſiſchen Periode unſerer Literatur hinüber zu geleiten, welche ſich an die Namen Goethe's und Schiller's anknüpft: eine Periode, welche ſich

weſentlich als die Vollendung und Verwirklichung deſſen darſtellt, was ſich zuerſt in Leſſing theoretiſch verkündigt hatte. Wie Leſſing, als deſſen eigenthümlich hiſtoriſche That wir dies erkannten, daß er die Autonomie der Kunſt, das Geheimniß der Schönheit, welches in dunklem, ahnungsvollem Drange die geſammte damalige Zeit durchzuckte, zuerſt in deutlichen Worten ausſprach und verkündigte — wie auf dieſe Weiſe Leſſing das Bewußtſein, ſo ſtellt Goethe die Energie, die lebendige Wirklichkeit des ſchönen, des künſtleriſchen Subjectes dar: welches hinwieder in Schiller die Grenzen der bloß ſubjectiven Welt, das bloße Fühlen, Genießen und Geſtalten des eignen Ich zu verlaſſen und ſich zum hiſtoriſch erfüllten, zum politiſchen Subject zu erweitern ſucht.

Auf der Grenze dieſer neuen Epoche, im Uebergange von Leſſing zu Goethe, ſtehen jene ſogenannten Stürmer und Dränger, deren ich am Schluß meines letzten Vortrags erwähnte. Auch für dieſe, ſo wenig Verwandtſchaft ihre wüſte, lärmende Erſcheinung auch mit der klaren Beſonnenheit, der nüchternen Schärfe, dem feinen, plaſtiſchen Sinne Leſſing's und ſeiner Weltanſchauung zu haben ſcheint, und ſo wenig Leſſing ſelbſt ſich geneigt fühlte, dieſe Verwandtſchaft anzuerkennen, ſo gehen doch in der That auch dieſe Stürmer und Dränger von Leſſing aus, oder ſtehen wenigſtens in innigſtem Zuſammenhange mit ihm.

Der große Grundſatz, welchen Leſſing für die Kunſt aufgeſtellt hatte, daß nämlich die Natur die wahre Grundlage aller künſtleriſchen Schöpfung ſei, und daß die Kunſt in letzter Inſtanz überhaupt keinen andern Gegenſtand, keinen anderen Inhalt habe, als allein das bewegte, leidenſchaftliche Gemüth — dieſer große äſthetiſche Grundſatz war von einer begeiſterten und talentvollen Jugend zu einem allgemeinen Grundſatz nicht bloß der Literatur, ſondern zugleich des praktiſchen Lebens, einem allgemeinen Geſetz, nach welchem auch die wirkliche Welt ſich richten und bilden ſollte, erhoben worden. Wie Leſſing die Literatur von allem conventionellen Herkommen, allen überlieferten Satzungen befreit hatte, ſo wollte dies junge, ſtürmiſche Geſchlecht auch aus dem Leben ſelbſt alles leere Herkommen, alle todte Form entfernen. Die Natur, zu welcher Leſſing in der Kunſt zurückgeleitet hatte, ſollte auch das geſellſchaftliche Daſein durchdringen und reinigen und auch hier

einen Zuſtand der Unmittelbarkeit zurückführen, wie man ihn ſo eben in der Literatur wieder gewonnen hatte; auch in der Praxis des Lebens ſollte die Leidenſchaft das einzig berechtigte, das einzig giltige Geſetz alles Denkens, Fühlens und Handelns ſein.

Es war der erſte jugendliche Verſuch unſerer Literatur, eine urſprünglich literariſche zu einer praktiſchen, einer politiſchen Bewegung zu erweitern und das theoretiſche Bewußtſein mit den praktiſchen Zuſtänden auszugleichen. — Bei einer Nation von mehr hiſtoriſchem Leben, von größerer politiſcher Gewöhnung würde auch das Reſultat ohne Zweifel ein politiſches geweſen ſein: ähnlich wie in Frankreich, wo zu derſelben Zeit und auf ganz ähnliche Weiſe Rouſſeau und Diderot die Rückkehr zur Natur, den Umſturz der verdorbenen geſelligen Formen predigten — und wo dieſer Zuruf der Literatur ſein ſchließliches Echo fand in der Thatſache der Revolution!

Bei uns Deutſchen dagegen überwog das literariſche Element viel zu ſehr, wir waren der praktiſchen Thätigkeit viel zu entwöhnt, viel zu ſehr in Anſpruch genommen, viel zu befriedigt von der Aeſthetik, der Kritik und der Speculation überhaupt, als daß nicht auch dieſe revolutionäre Bewegung der Stürmer und Dränger, trotz des gewaltigen Anſatzes, welchen ſie nahm, ſchließlich in eine bloß literariſche Revolution hätte verlaufen ſollen. Man fühlte wohl (um mit Hamlet zu reden, dem Lieblingshelden dieſer forcirten und doch ſo ſchwächlichen, ſo hohlen Epoche) man fühlte wohl, daß die Welt aus den Fugen ſei: aber ſie wieder einzurichten, fand man, gleich dem Prinzen von Dänemark, in ſich weder Kraft noch Neigung.

So blieb dieſe Oppoſition denn eine bloß formale, leere, inhaltloſe. Statt der großen Thaten, von denen man ſprach, die man verkündigte, nach denen man ſelbſt ſich ſehnte, begnügte man ſich, kleine, ſeltſame Bücher zu ſchreiben; ſtatt jenes großen Dramas der Geſchichte, dem unſre Nachbarn im Weſten entgegeneilten, waren wir Deutſche es zufrieden, Dramen zu ſchreiben für die Welt der Lampen, Tyrannen hinzurichten in effigie auf den Brettern, Revolutionen zu machen mit abenteuerlichen, formloſen, überſchwenglichen Theaterſtücken. —

Denn auch für dieſe neue, ſtürmiſche Richtung, wie dieſelbe ſchon

äußerlich, in dem üblich gewordenen Namen der Stürmer und Dränger, der bekanntlich einem Klinger'ſchen Schauſpiel von 1775 entlehnt iſt, auf das Theater hindeutet, ſo auch im Uebrigen bildet das Theater den eigentlichen Brenn- und Mittelpunkt ihrer Thätigkeit, den vorzüglichſten Tummelplatz ihrer wunderlichen Verſuche. Zum Theater führte ſie der Vorgang Leſſing's, zum Theater das Beiſpiel Shakeſpeare's, den ſie als ihren Gott, mehr noch: ihren Götzen verehrten, zum Theater ihr eigner, gährender Inhalt, die Kriſis ihres eigenen Weſens, die nur in der dramatiſchen Form ein entſprechendes Abbild fand. Gerſtenberg in ſeinem Ugolino, Lenz, bei welchem ſich die forcirte Genialität, die Ueberſchwenglichkeit des dichteriſchen Enthuſiasmus auf eine eigenthümliche Weiſe verband mit ganz beſtimmten, proſaiſchen, ja empiriſchen Tendenzen, Klinger, der Maler Müller u. ſ. w. bilden die vorzüglichſten Repräſentanten dieſer Epoche, zu welcher man, um ſie vollſtändig zu begreifen, auch die Genoſſen des Göttinger Bundes mit ihrem nationalen wie ſittlichen Rigorismus, die Bardendichter, den Lavater'ſchen Kreis, die Erneuerung des Volksliedes durch Herder, die Kritik der Frankfurter Anzeigen ꝛc. hinzurechnen muß: Alles Offenbarungen des Einen Strebens, überall, wo es auch ſei, zur Natur — freilich nicht mehr jener ſchönen, nur ſcheinbaren Natur Leſſing's, vielmehr der rohen, nackten Natur zurückzulenken und kein anderes Geſetz anzuerkennen, als den unmittelbaren Drang, den bewußtloſen Inſtinct des eigenen Herzens!

Was unter dieſen Umſtänden aus den dramatiſchen Verſuchen werden konnte, in denen dieſe Richtung ſich abmühte und welche Geſtalt unter ihren Händen das deutſche Theater annehmen mußte, läßt ſich leicht ermeſſen. Shakeſpeare, von dem ſie nur das Ungeheure, das Regelloſe ſahen, nicht jenes geheime Geſetz des Schönen, das alle Shakeſpear'ſchen Schöpfungen in ihrem tiefſten Grunde zuſammenhält und welches Leſſing im Sinne hatte, als er, in einer Ihnen neulich mitgetheilten Stelle der Dramaturgie, Shakeſpeare den Dichter nannte, der Alles blos der Natur zu verdanken „ſcheine" — Shakeſpeare war dieſen jungen tumultuariſchen Geiſtern nur ein Freibrief zu allem Form- und Regelloſen überhaupt; nicht die falſchen Geſetze der Franzoſen — alle Geſetze überhaupt glaubten ſie in ſeinem Namen abſchaffen und ver-

werfen zu dürfen. Einheit der Handlung, Uebereinſtimmung der Charaktere, Würde und Wahrheit der Sprache, das Alles waren Dinge, welche bei dieſen Verſuchen nicht im Mindeſten mehr in Anſchlag kamen. Im Gegentheil: je abenteuerlicher die Handlung, je gewaltſamer die Situationen, je ſchroffer die Charaktere, je geſchraubter, zerſtückelter die Sprache, mehr ein Stammeln, ein Lallen der Leidenſchaft, ein roher Naturſchrei, als ein eigentliches Sprechen, je alberner endlich die Späße, je froſtiger die Wortſpiele, je gezwungener die Vergleiche, um ſo mehr meinte man Shakeſpeare erreicht zu haben, um ſo näher fühlte man ſich dieſem unvergleichlichen Genius verwandt. Lenz, dieſer verſchrobenſte Geſelle, der bald darauf in Wahnſinn endete, galt, eben um dieſer Verſchrobenheit willen, in ſeinem Kreiſe für nichts weniger als den deutſchen Shakeſpeare — und er ſelbſt vermuthlich hielt ſich noch für ein gut Stück mehr.

Aus der Mitte dieſer formloſen, unklaren Erſcheinungen nun, gleich einer Sonne aus Nebeln, erhebt ſich Goethe's prächtig leuchtende Geſtalt. — Auch Goethe ſteckt mit den Wurzeln ſeines Weſens in dieſer Epoche der Stürmer und Dränger. Wie er der Mehrzahl von ihnen, einem Lenz, Klinger ꝛc. perſönlich verbunden war und einige Zeit lang gemeinſame Wege mit ihnen ging, ſo theilt er auch im Uebrigen den äſthetiſchen wie moraliſchen Standpunkt jener Zeit, ihren Naturenthuſiasmus, ihre unbedingte Hingabe an Shakeſpeare, ihren revolutionären Haß gegen alle Regeln und alle Geſetze; gleich jener Zeit überhaupt, lag auch er damals krank an dem Widerſpruche der Poeſie mit der Wirklichkeit, der Natur mit der Bildung.

Allein während die Andern ſich in Hamlet'ſchen Unmuth einſam verzehrten, oder, im beſten Falle, den Ausdruck ihres Weſens nur in formloſen, unkünſtleriſchen Schöpfungen fanden, ſo dagegen hatte Goethe'n (wie er ſelbſt einmal ſeinen Taſſo ſich rühmen läßt) — hatte Goethe'n, ſage ich, „ein Gott verliehn zu ſagen, was er leide.“ — Beſtimmt, die ſubjective Richtung unſerer Poeſie zur Vollendung zu bringen und die verkörperte ſchöne Perſönlichkeit unſerer Literatur zu werden, hatte Goethe die Gabe des Schönen, das Talent künſtleriſcher Geſtaltung von der Natur als Mitgift empfangen. Harmoniſch, von Schön-

heit erfüllt, wie ſein Aeußeres, war auch ſein innerſtes, geiſtiges Weſen; jenes Bewußtſein des Schönen, das Leſſing ſich in mühſamer Arbeit errungen, beſaß Goethe als einen unmittelbaren Inſtinct ſeiner Natur.

Es giebt von Goethe ſelbſt, mitten aus dieſer früheſten, überſchwenglichen Epoche, eine Aeußerung über die Form dramatiſcher Stücke, welche auf eine intereſſante Weiſe darthut, wie tief dieſes Gefühl des Schönen, Kunſtgemäßen in ihm begründet war, und wie ſchon damals, unter dem wüſten Tumult der Stürmer und Dränger, in Goethe dennoch eine lebendige Ahnung wohnte von jener ſchönen Form, welche allerdings von keinen äußern Vorſchriften abhängig, durch keine äußeren Mittel erreichbar iſt, die aber jeder wahrhaft poetiſche Stoff als nothwendige Eigenſchaft, als Seele gleichſam in ſich trägt. „Es iſt endlich einmal Zeit," heißt es in einem ſeiner frühesten Aufſätze, „daß man aufgehört hat, über die Form dramatiſcher Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alle hieß, und daß man nun mehr ſtracks auf den Inhalt losgeht, der ſich ſonſt ſo von ſelbſt zu geben ſchien. Deßwegen giebts doch eine Form, die ſich von jener unterſcheidet, wie der innere Sinn vom äußern, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt ſein will. Unſer Kopf muß überſehen, was ein andrer Kopf faſſen kann, unſer Herz muß empfinden, was ein andres fühlen mag. Das Zuſammenwerfen der Regeln giebt keine Ungebundenheit, und wenn ja das Beiſpiel gefährlich ſein ſollte, ſo iſt's doch im Grunde beſſer, ein verworrenes Stück machen, als ein kaltes." — Alſo nur beſſer, obenein nur beſſer als ein kaltes, ein nüchternes! nicht unbedingt gut, nicht die Verworrenheit, die Formloſigkeit zum Prinzip gemacht, wie von den Stürmern und Drängern geſchah!

Dieſer Inſtinct des Schönen, dieſes innerliche formale Bewußtſein zeigt ſich nun auch in der erſten größeren Schöpfung des Goethe'ſchen Genius, der erſten, mit welcher Goethe vor die Oeffentlichkeit trat. Man muß, um die Geſetzmäßigkeit zu empfinden, welche, bei aller ſcheinbaren Formloſigkeit, den Götz von Berlichingen innerlich zuſammenhält, dieſes Stück in Vergleich bringen mit den gleichzeitigen Erzeugniſſen der früher genannten Dichter, eines Lenz, Klinger, Müller u. ſ. w. Auch hier, in Götz, war Nachahmung Shakeſpeare's: aber nicht jene ſklaviſche

welche ſich darin gefiel, gerade die Abſonderlichkeiten, das Unverſtändliche und Ungeheure des Originals nachzuahmen; auch hier Ungebundenheit der Form, aber nicht Auflöſung, nicht Zerſtörung; auch hier keine äußere Einheit der Handlung, aber deſto mehr innere; auch hier eine Sprache, abweichend von allen bisherigen Muſtern, ungeſchmückt, kraftvoll, zum Theil unbändig: aber auch dieſe Sprache noch iſt Goethe'ſche Sprache! —

Und nun zu dieſem Allen die Gewalt des Stoffes, der glückliche Griff, welchen Goethe bei der Wahl ſeines Helden gethan hatte! Durften wir Leſſing's Minna von Barnhelm das erſte patriotiſch locale Luſtſpiel nennen, ſo iſt Götz, in univerſalerem Sinne, die erſte patriotiſche, die erſte ſpecifiſch deutſche Tragödie.

Zwar waren ſchon lange vor Goethe einzelne Verſuche gemacht worden, die deutſche Geſchichte auf die Bühne zu bringen. Schon jener Johann Elias Schlegel, deſſen ich neulich unter den entfernteren Angehörigen Gottſched's gedacht, hatte bereits in den vierziger Jahren einen Hermann den Cherusker geſchrieben, der von Gottſched als das Muſter einer deutſchen Tragödie verkündet worden. Und mühete nicht zu derſelben Zeit, da Goethe in genialem Wurf den Götz hinſchleuderte, Klopſtock ſich ab, eben jene Urgeſchichte des deutſchen Heldenthums dramatiſch zu verarbeiten? — Goethe ſelbſt hatte im J. 1768 als Student zu Leipzig einer Aufführung jenes Schlegel'ſchen Herrmann beigewohnt, welche indeſſen, wie er ſagt, ſehr trocken ablief. „Ich dachte nach, ſetzt er hinzu, was man bei ſo einer Gelegenheit hätte thun ſollen. Ich glaubte immer zu ſehn, daß ſolche Stücke in Zeit und Geſinnung zu weit von uns ablägen, und ſuchte nach bedeutenden Gegenſtänden in der ſpätern Zeit, und ſo war dies der Weg, auf dem ich einige Jahre ſpäter zu Götz von Berlichingen gelangte."

Aber in der That auch, was konnte glücklicher ſein, als die Wahl dieſes Helden, der auf ganz ähnliche Weiſe, wie die Jugend der ſiebziger Jahre gegen die Philiſterhaftigkeit der damaligen Geſellſchaft, ſo Götz, ein letzter, edelſter Ritter, zu Felde liegt gegen das hereinbrechende Pfahlbürgerthum und die elenden Intriguen der Pfaffen und Fürſten? der mit derſelben Sicherheit, wie die damalige geniale Jugend, allem

Herkommen und allen vorgeſchriebenen Geſetzen gegenüber, ſich auf das Recht der eigenen Natur, die Macht der perſönlichen Ueberzeugung beruft? Was konnte dem Publikum intereſſanter ſein, als dieſer Weißlingen, dieſer ſchwankende, ſentimentale, ſo liebefähige, ſo liebebedürftige Charakter, dieſer Typus maßloſer, leidenſchaftlicher Subjectivität, der beinahe in allen Jugenddichtungen Goethe's, in Clavigo, Stella ꝛc. wiederkehrt, und in dem wir wohl nicht mit Unrecht ein Bild des Dichters ſelbſt aus der Zeit der Friederiken, der Lotten, der Lili's wiedererkennen? Was konnte das Publikum kräftiger packen, als dieſer Bruder Martin, in welchem Goethe kein Bedenken getragen hatte, die damalige religiöſe Aufklärung, die Freigeiſterei, den Rationalismus der ſiebziger Jahre auf Luther ſelbſt zu übertragen? Was endlich konnte herzgewinnender ſein, als dieſer Georg, dieſer kecke, lebensfriſche Knabe, der keinen andern Wunſch hat, keine andere Sehnſucht kennt, als das Gewühl der Schlacht, das Klirren der Schwerter — eine liebenswürdigſte Apotheoſe jener deutſchen Jugend, die ſich damals aus der Enge ihrer häuslichen Verhältniſſe, aus der Nüchternheit des öffentlichen Daſeins gleichfalls herausſehnte nach Kampf und Krieg und thatſächlicher Bewegung?! —

So wurde der Götz überall in Deutſchland mit der lauteſten Begeiſterung aufgenommen. Selbſt die wenigen Franzöſiſchgeſinnten, die noch übrig waren, bekamen Reſpect und wurden nachdenklich vor dieſer überraſchenden Erſcheinung; die Jugend aber, für die er eigentlich beſtimmt, aus deren innerſtem Herzen er aufgewachſen war, beugte ſich dem Dichter des Götz als ihrem Herrn und Meiſter. —

Für die Theatergeſchichte nun iſt der Götz, außer ſeiner Bedeutung als dramatiſches Kunſtwerk, auch hauptſächlich dadurch merkwürdig, daß durch ihn jene gewaltſame Dramatik der Stürmer und Dränger den Weg fand zu der praktiſchen Bühne, den theatraliſchen Darſtellungen ſelbſt.

Wir haben ſchon früher mehrfach geſehen, wie jede neue Richtung unſerer dramatiſchen Literatur von einer entſprechenden Generation von Schauſpielern begleitet ward. So dem gelehrten Gryphius'ſchen Drama gehen die Veltheim'ſche Truppe, den Haupt- und Staatsaktionen die

umherziehenden Bauden eines Elendſohn, Spiegelberg u. ſ. w. zur Seite; ſo an den Charakterluſtſpielen eines Gellert, Schlegel ꝛc. bildete ſich jene Schule vorzüglicher Charakterdarſteller, die ſich ſeitdem durch die ganze Geſchichte unſers Theaters hinzieht und als deren früheſte Ausgangspunkte ich Ihnen in meiner neulichen Vorleſung die Namen eines Schönemann, Ackermann, Koch anführte; ſo endlich, wie gleichfalls ſchon angedeutet, wird das theatraliſche Seitenſtück zu Leſſing durch Eckhof gebildet. Erlauben Sie mir, daß ich dieſen letzten Vergleich noch durch einige Bemerkungen erläutere; Eckhofs Name iſt berühmt, ſein Verdienſt groß genug, um uns einige Augenblicke bei ihm zu verweilen. —

An Leſſing, wie wir geſehen haben, war dies das Auszeichnende, daß er die deutſche Kunſt vom Muſter der Franzoſen zur Einfachheit der Natur ſelbſt zurückführte. Eben dies wird an Eckhof gerühmt: ſo zwar, daß, wie in Leſſings dramatiſchen Schöpfungen, die künſtleriſche Beſonnenheit, die kritiſche Mäßigung jederzeit die Oberhand behält, ſo auch Eckhof am Größten geweſen ſein ſoll in gehaltenen, gemeſſenen Rollen. „Die Darſtellungen", ſagt Iffland in einem Aufſatze vom Jahre 1807 (und Iffland ſtand wohl ein Urtheil hierüber zu, da er ſelbſt noch ein Schüler Eckhofs geweſen, ja unter ſeiner Leitung das Theater zuerſt betreten hatte) „die Darſtellungen, worin dieſer Künſtler am Meiſten ſich bewährt hat, waren Anſtandsrollen, Väter und ſein komiſche Charaktere. Im Fach der Könige und Helden zeigte er ſich allerdings ſeines Namens würdig, doch ließ ſeine faſt kleine Geſtalt beim Anfang ſolcher Rollen etwas zu wünſchen übrig, wenn auch die perſönliche Würde, die ihm eigen war, bald dieſen erſten Eindruck verſchwinden ließ."

Es war hienach alſo Eckhof als Schauſpieler daſſelbe verſagt, was wir auch in Leſſings Stücken vergeblich ſuchen: das eigentlich Heldenhafte, die großartigen hiſtoriſchen Charaktere, der Schwung der eigentlichen, höheren Tragödie. Ganz vorzüglich dagegen ſoll er in dem Vortrag des proſaiſchen Dialogs geweſen ſein: gerade wie auch die geſchickte und glänzende Handhabung dieſes Dialogs, die gedrungene, kernige, und doch ſo feine, ſo geſchliffene proſaiſche Sprache Leſſings zu den hervorſtechendſten Eigenſchaften dieſes Dichters gehört. Endlich,

wie in Leſſings Nathan, ſeinem letzten, reifſten Stücke, das ſententiöſe, moraliſirende Drama der früheren Zeit ſich glänzend, zu wahrhaſt kunſtgemäßer Form, verklärt: ſo wird auch an Eckhof die außerordentliche Naturwahrheit, die Innigkeit, der Wohllaut gerühmt, mit welchem er alle ſententiöſen, deklamatoriſchen Rollen auszuſtatten wußte. Schröder, ein nicht minder competenter Richter als Iffland, wie dieſer ein Schüler, ſo er ſelbſt noch eine kurze Zeit hindurch ein Genoſſe, wenn nicht Nebenbuhler Eckhofs (ſie ſpielten Beide, ehe Eckhof im J. 1775 als Mitdirektor des neu entſtandenen Hoftheaters nach Gotha ging, auf dem Hamburger Theater neben einander, ja zum Theil abwechſelnd dieſelben Rollen) Schröder nennt Eckhof „den größten Theaterredner, den wohl je eine Nation gehabt. Wer ihn verſtand," ſagt er, „vergaß alle körperlichen Mängel über ſeine unerreichbare Deklamation; ſein Kanut, ſein Codrus, jede Rolle der herzlichen Empfindung und des verſtändigen Zuredens, mußte von Kennern und Nichtkennern angeſtaunt werden." — Leſſing ſelbſt in der Dramaturgie, in welcher er mit Urtheilen über die Schauſpieler bekanntlich ſehr ſparſam iſt, ſagt von ihm: „Dieſer Mann mag eine Rolle machen, welche er will, man erkennt ihn in der kleinſten immer noch für den größten Akteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrigen Rollen von ihm ſehn zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent iſt dieſes, daß er Sittenſprüche und allgemeine Betrachtungen, langweilige Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anſtande, mit einer Innigkeit zu ſagen weiß, daß das Trivialſte von dieſer Art in ſeinem Munde Neuheit und Würde, das Froſtigſte Feuer und Leben erhält." — Eckhof's vorzüglichſte Rolle ſoll der Odoardo in Emilia Galotti geweſen ſein: eine Leſſing'ſche Rolle — und alſo auch darin wieder jene Uebereinſtimmung zwiſchen dem Dichter und dem Schauſpieler, die ich hier nur ſkizziren konnte, die jedoch bei größerer Ausführlichkeit ſich wohl noch genauer begründen ließe. —

Ebendaſſelbe nun, was Eckhof dem Leſſing'ſchen Drama geweſen war, fand das genialiſirende Drama der Stürmer und Dränger, fanden die Jugenddichtungen Goethe's, fand vor Allen Shakeſpeare in Schröder. — Schröder repräſentirt die Genieperiode unſerer Literatur innerhalb der theatraliſchen Kunſt; wie Eckhof der Darſteller der Anſtands-

rollen, der Meiſter der Rhetorik, ſo Schröder der Darſteller der Leidenſchaft. Sein eigenes Leben war in ſeiner erſten Hälfte voll wüſter, abenteuerlicher Fahrten geweſen; jene Zerfahrenheit, jenes geniale Vagabondenthum, das die Dichter der Sturm- und Drangperiode in ihren Büchern ſchilderten, hatte Schröder praktiſch durchlebt. So war es auch mehr als eine äußerliche Reflexion, geſchweige denn die Berechnung eines Schauſpielers, der auf ſogenannte dankbare Rollen, eines Direktors, der auf gute Einnahmen ſpeculirt: es war ein ſympathetiſcher Zug des Herzens, eine tief gehende Uebereinſtimmung des Charakters, was ihn der jungen Literatur zuführte.

Namentlich die Bekanntſchaft mit Shakeſpeare hatte den ungeheuerſten Eindruck auf Schröder gemacht. Wohl fühlte er, welch unerſchöpflicher Reichthum dramatiſcher Charaktere hier zu heben, welche Fülle künſtleriſchen Lebens hier zu erwecken war. Noch indeſſen ſchien der Verſuch, dieſe Stücke auf die deutſche Bühne zu verpflanzen, zu gewagt, noch der Tritt dieſes Giganten zu mächtig, zu zermalmend, ſein Anblick zu fremdartig, zu koloſſal, als daß man ihn hätte dem großen Publikum gegenüber auf die Bühne bringen dürfen. Noch im J. 1771 wagte Schröder nur in einem kleinen Verein Hamburger Theaterfreunde, welchem auch Brockmann beitrat, der erſte Darſteller des Hamlet, von dem ich ſogleich des Näheren ſprechen werde, ſeinen Wieland'ſchen Shakeſpeare durch gemeinſchaftliche Vorleſung ſich und ſeinen Freunden nahe zu bringen.

Dagegen ſeitdem die Stürmer und Dränger ihre dramatiſchen Productionen erſcheinen ließen, und dadurch eine immerhin verwegene, immerhin ſchwankende, aber doch eine Brücke zwiſchen Shakeſpeare und dem deutſchen Publikum geſchlagen hatten, ſo wuchs allmälig auch Schrödern der Muth. Freilich konnte ihm, dem geübten Darſteller, dem erfahrenen Unternehmer, nicht entgehen, welche Gefahr der deutſchen Bühne von eben dieſer genialen Jugend drohte: die Gefahr nämlich, jene gereinigten, kunſtmäßigen Formen, jene äſthetiſche Höhe und Lauterkeit, welche Leſſing ihr erkämpft, einzubüßen, noch ehe ſie dieſelbe recht beſeſſen, ſowie überhaupt, ſtatt ein klarer, treuer Spiegel der Wirklichkeit zu bleiben, ſich vielmehr zu verlieren und gleich-

ſam feſtzurennen in eine einſeitige literariſche Richtung. Allein andrerſeits fühlte Schröder ſich zu lebhaft von den Schönheiten Shakeſpeare's ergriffen, zu mächtig beherrſchte ihn das Verlangen, das Publikum, ſeine Kunſt, ſich ſelbſt an der Darſtellung dieſer erhabenen Geſtalten zu prüfen und aufzurichten, um nicht auch noch dieſen Zerrbildern, welche die Lenz, Klinger rc von dem großen britiſchen Dichter aufſtellten, ſein Intereſſe, ſeine Neigung zuzuwenden; es war wildes Kraut, ohne Zweifel: aber doch ſolches, das auf edlen Stamm, köſtlichen Samen zurückdeutete! Ja ſo unglaublich es heutzutage, Angeſichts unſerer gegenwärtigen Theaterdirectionen klingt, denen bekanntlich zwei Verwandlungen in Einem Akt, ein Charakter, der ſich nicht ſofort in das beliebte Schema des Theateretats einrangiren läßt — oder gar eine entfernte politiſche Anſpielung auf den Kaiſer von China mehr als hinlänglich erſcheint, ein neues Stück, und ob es im Uebrigen überſtrömte von Poeſie und Kraft und dichteriſchem Feuer, dennoch ohne Weiteres abzulehnen; wo ſelbſt große Hofbühnen kein Bedenken tragen, bei der Annahme neuer Stücke mehr auf das Intereſſe der Kaſſe als der Kunſt zu ſehen; ja wo dieſe Bretter, welche (wie man behauptet) die Welt bedeuten, den Anfängen zwar einer neuen dramatiſchen Epoche beharrlich verſchloſſen bleiben oder doch nur nach tauſend Demüthigungen, tauſend Kränkungen des geduldigen Dichters gleichſam nur aus Gnade, nur ausnahmsweiſe ſich öffnen: die erbärmlichſten Spektakelſtücke aber, die gemeinſten Speculationen auf die Schauluſt oder die zufällige Stimmung des Publikums, mit Pferden, Affen und Kameelen, mit Coſtümes à la Louis Quatorze, mit Jeſuiten und Maitreſſen dürfen auf eben dieſen Brettern triumphirend ihren Einzug halten — warum? Ei nun: weil ſie Kaſſe machen, und weil wir zwar der Oberrechenkammer verantwortlich ſind, der Kunſt aber ſind wir keine Verantwortung ſchuldig....

So unglaublich, ſage ich, es in einer ſolchen Zeit auch klingt, ſo iſt es dennoch thatſächlich, und verdient, ſowohl der Seltenheit wegen als weil es einen Maßſtab giebt, wie nah damals dichtende und darſtellende Kunſt zuſammengingen, einen Platz in den Jahrbüchern der deutſchen Bühne, daß Schröder nicht nur mit dem Gedanken umging,

die völlig unaufführbaren, völlig verwahrloſten Stücke des mehrfach genannten Lenz zur Aufführung zu bringen, ſondern daß er mit einem dieſer Stücke (dem Hofmeiſter) den Verſuch ſogar wirklich gemacht hat — und das lediglich um des genialen Funkens willen, den er in dieſen Stücken allerdings erkannte, und weil er einen Dichter, der bei größerer Mäßigung zu den ſchönſten Hoffnungen berechtigte, für die wirkliche Bühne zu retten wünſchte. — Zwar, werden Sie fragen, was das denn ſo Beſonderes ſei? und ob wir es nicht auch heute noch erleben, daß völlig unaufführbare, ſo zu ſagen unmögliche Stücke, aller Erfahrung, ſelbſt allem literariſchen Reſpect, aller äſthetiſchen Pietät zum Trotz, dennoch zur Aufführung gebracht werden — auf die Gefahr hin, das Publikum völlig irre zu machen und die Bühne, dieſe Schule der Wahrheit und des Lebens, zu erniedrigen zu einer Schule der Selbſttäuſchung und ſchönthueriſcher Verlogenheit?! O ganz gewiß erleben wir's: nur daß dies nicht ſind, mit denen Schröder ſich beſchäftigte, die erſten, herben Knospen einer neuen, entſtehenden Literatur, die genialen Verirrungen aufkeimender, ſich bildender Talente: — Leichen ſind es, blutloſe Schatten, die man aus ihren Gräbern heraufbeſchwört, den Lebenden den ohnedies ſchon ſo karg gemeſſenen Raum nur noch mehr zu beſchränken!

Aber daß wir Schröder und ſeine reformatoriſchen Verſuche nicht aus dem Auge verlieren! Kaum, daß der Götz erſchienen war, ſo erkannte Schröder auch mit ſcharfem, praktiſchem Blick, an die der Dichter ſelbſt nicht gedacht hatte, die Möglichkeit, dieſes Stück in Scene zu ſetzen. Seine Bemühungen glückten; ein Jahr nach der Erſcheinung des Stückes, am 24. Oktober 1774, ging der Götz von Berlichingen, zum erſten Male in Deutſchland, über die Hamburger Bühne. Reinecke, ein Künſtler erſten Ranges, berühmt beſonders in den tragiſchen Rollen jenes Repertoires, welches Schröder ſo eben im Begriffe war zu bilden, gab den Götz; Brockmann, ausgezeichnet in allen ſchwankenden, gemiſchten Charakteren, den Weißlingen; Schröder ſelbſt, da das Perſonal nicht ausreichte, mit jener edlen Unterordnung, welche die Künſtler dieſer Zeit, auch die bedeutendſten, auszeichnet, während (wie die Sage behauptet) ſie bei den heutigen, auch den unbedeutend

ſten, immer ſeltener werden ſoll — drei Rollen, darunter den Bruder Martin und den Lerſe. — Der Erfolg war ſo günſtig, wie man bei einer ſo neuen, ſo bedenklichen, dem bisherigen Geſchmack ſo völlig widerſprechenden Unternehmung billiger Weiſe nur irgend erwarten durfte. Nicht nur daß das Stück in den nächſten vier Wochen denn doch viermal gegeben werden konnte: ſondern (worauf es beſonders ankam) das Beiſpiel Hamburgs regte bald auch andere Bühnen an. — So namentlich Berlin, von deſſen damaligen Theaterzuſtänden ich ſogleich ſprechen werde.

Von allen jedoch die wichtigſte Folge dieſes glücklichen Reſultates war, daß Schröder ſich dadurch ermuthigt fühlte, nun auch mit Shakeſpear'ſchen Stücken ſelbſt herauszugehen. Freilich mußte er Alles erſt dazu ſchaffen und gewöhnen, die Künſtler ſowohl wie das Publikum, ſogar die Stücke ſelbſt mußte er ſich erſt dazu ſchaffen, da die Shakeſpear'ſchen Texte, in ihrer urſprünglichen Form, mit den Begriffen der Zeit ſowie mit den praktiſchen Bedürfniſſen der Bühne denn doch in allzu offenem Widerſpruche zu ſtehen ſchienen. — Es iſt dies einer von den Punkten, in denen eine ſpätere Zeit, im bequemen Beſitz deſſen, was ihre Vorfahren, in mühſamen Verſuchen, für ſie erworben, deſſen ungeachtet über eben dieſe Vorfahren und ihre Verſuche nicht vornehm, nicht aberweiſe genug urtheilen zu können meint. Was für Anfeindungen, was für Scheltreden hat Schröder nicht erdulden müſſen und muß ſie noch gegenwärtig erdulden von den allerneueſten, allerjüngſten Kritikern, darum, daß er Shakeſpeare nicht ſogleich vollſtändig, ſondern bearbeitet, mit Veränderungen und Zurichtungen, auf die Bühne gebracht! Der umſichtige, kunſtſinnige Director, der große, unerreichte Schauſpieler ſcheint völlig vergeſſen, er ſcheint nie exiſtirt zu haben und nur allein Schröder, der Bearbeiter, der Tempelſchänder, der mit verwegenen Händen die Unverletzlichkeit Shakeſpeare's angetaſtet, iſt im Gedächtniß dieſer Kritiker geblieben. — Wir wollen die Frage, wie Shakeſpeare dargeſtellt werden ſoll, ob verändert oder unverändert, hier nicht erörtern, ſchon deshalb nicht, weil wir nur mit einer anderen Frage darauf antworten könnten, der Frage nämlich, wem zu Liebe denn ſo eigentlich wohl geſpielt wird: einer Hand voll Kunſtkenner,

einem Häuflein gelehrter Kritiker, die ein eigenthümliches antiquariſches Behagen daran finden, einer Theatervorſtellung beizuwohnen juſt wie vor dritthalbhundert Jahren, im Globus oder im Blackfriarstheater — oder aber um des Volkes willen, der Nation, der ungelehrten, aber empfindungsreichen, lebendigen, naiven Maſſe, damit ſie gepackt, gehoben, ergriffen werde von jenem gewaltigen Strom der Dichtung, welcher Shakeſpeare's Schöpfungen durchfluthet — wohlgemerkt, ſeine ganzen! damit ſie ſich erſchüttert fühle und gerührt in den Tiefen ihrer Seele von der Wahrheit dieſer Charaktere, von der Gewalt dieſer Situationen, von der zerſchmetternden — und doch ſo erhebenden, doch ſo reinigenden Kraft dieſes tragiſchen Verhängniſſes?! Bei kleineren Dichtern, geringeren Talenten wäre das Experiment vielleicht bedenklich: dagegen bei Shakeſpeare iſt es eben ein Beweis jener unerſchöpflichen Fülle, jenes ächten und unvergänglichen Lebens, welches in ihm wohnt, daß neue Zeiten, neue Völker ihn umſchmelzen, umformen dürfen zu dem ihren, nach ihren Bedürfniſſen, ihren Gewöhnungen — und er bleibt doch immer er ſelbſt, immer Shakeſpeare, immer, wo er ſich zeigt, Meiſter und Muſter der Bühne! Nur wer ſo lebt, lebt wirklich fort; geringere Geiſter mögen ſich balſamiren laſſen mit Haut und Haar, mit Lumpen und Lappen: Shakeſpeare iſt groß genug, dieſe wahre Unſterblichkeit, dieſe zeugende, wachſende, ſich ewig neu geſtaltende, zu ertragen! — Was im Einzelnen Schröders Verfahren angeht, ſo ſteht die Frage hier eigentlich ſo, ob der Schröder'ſche Shakeſpeare gegeben werden ſollte — oder (da ein anderer damals nicht möglich war) gar kein Shakeſpeare. Nun und wer hierauf die Antwort noch ſchuldig bleiben könnte, der müßte auch mit demſelben Zug alle Fortſchritte, welche die Kunſt, die dichtende wie darſtellende, an eben dieſem Schröder'ſchen Shakeſpeare gemacht — er müßte das Entzücken auslöſchen und verneinen wollen, mit dem der Schröder'ſche Shakeſpeare zum Mindeſten ein Menſchenalter hindurch viel hunderttauſend Herzen erfüllt hat und hat ſie dem neu aufgehenden Lichte zugeführt!

Auch darf man nicht außer Acht laſſen, worauf bereits Schröder's Biograph aufmerkſam gemacht hat: nämlich daß Schröder

dem Dichter faſt bei jeder Darſtellung mehr von ſeinen Schätzen zurückgegeben.

So fand denn am 20. September 1776 die erſte Aufführung eines Shakeſpear'ſchen Stückes, wiederum zu Hamburg, ſtatt. Schröders Wahl hatte mit richtiger Einſicht dasjenige Stück getroffen, in welchem jene Zeit des Ringens und der krankhaften Sehnſucht, wie bereits erwähnt, ihr vollkommenſtes Spiegelbild fand: den Hamlet. Brockmann, der Darſteller des Weißlingen, gab auch den Hamlet, Schröder ſelbſt den Geiſt. Der Triumph war vollſtändig, die Wirkung unermeßlich: „Hamlet und Brockmann waren in Hamburg das Tagesgeſpräch, ſie beſchäftigten die zeichnenden und bildenden Künſte, ſtanden in getriebenem Bildwerk, in Kupferſtichen und Münzen vor den Schauläden." —

Für Schröder ſelbſt indeſſen war dies glückliche Reſultat nur eine Aufforderung, auf dem günſtig betretenen Wege deſto rüſtiger fortzuſchreiten. Schon wenige Wochen ſpäter wagte er ſich mit Othello hervor. Brockmann war Othello, Schröder ſelbſt Jago. Nichts deſtoweniger wollte dies Stück, trotz des nach der erſten Aufführung umgeänderten tragiſchen Ausgangs in einen glücklichen, lange nicht die Wirkung beim Publikum machen, wie Hamlet.

Allein der günſtige Erfolg hatte Schröder wohl ermuthigen können; ihn entmuthigen konnte der ungünſtige nicht. Alle Vortheile der Praxis, alle Kniffe des erfahrenen Impreſario, alle kleinen Vortheile nnd Künſte des Zufalls, endlich und hauptſächlich, als der wahre und eigentliche Sieger in dieſem Kampf, alle Schätze ſeines darſtellenden Talentes — mit bewunderungswürdiger Zähigkeit wandte er ſie alle Einem Ziele zu: dieſem, Shakeſpeare auf dem deutſchen Theater einzubürgern.

Und es gelang ihm — in einer Vollſtändigkeit, von der wir jetzt, unſeren ſo unendlich reicheren Mitteln zum Spott, kaum eine Ahnung mehr haben. Maß für Maß, die Komödie der Irrungen, Richard der Zweite, Heinrich der Vierte, Macbeth, Viel Lärmen um nichts, die Zähmung der Widerſpenſtigen — wo in Deutſchland werden ſie

heutigen Tages noch gegeben? Aber die kurze Friſt von vier Jahren (1776—1780) war für Schröder genügend, dieſe Stücke, nebſt den noch erhaltenen, dem Kaufmann von Venedig, König Lear ꝛc. in Scene zu ſetzen: wozu ſpäter, bei ſeinem Aufenthalt in Wien (1783), auch noch Cymbeline hinzukam. Nur ſchwer, ſetzt ſein Geſchichtſchreiber hinzu, habe er ſich ſeines Lieblingſtückes, des Julius Cäſar, enthalten: aus demſelben Grunde, weshalb er Leſſings Nathan nicht aufzuführen gewagt, nämlich weil er ſich nicht getraut, dieſe Stücke nach Würden zu beſetzen: ein Motiv, welches jene muntern Genie's, die heutzutage Sophokles, Aeſchylus und Ariſtophanes ſo kühnlich heraufbeſchwören, allerdings wohl nicht begreifen werden.

Die Wirkungen dieſer Thätigkeit waren unberechenbar. Hatte ſchon die Darſtellung des Götz Nachahmer auf den deutſchen Bühnen gefunden, ſo machte jetzt Shakeſpeare von Hamburg aus die Runde durch Deutſchland.

Das erſte Theater, das ihn aufnahm, war Berlin. Sie erinnern Sich aus meiner neulichen Vorleſung der wechſelnden Schickſale, welche das Berliner Theater erfahren hatte und wie die Bemühungen eines Ackermann und Schönemann, ein würdiges Theater herzuſtellen, an dem durch Hanswurſtiaden und Poſſenſpiele verderbten Geſchmack des Berliner Publikums zu Grunde gegangen waren. Erſt Koch, dem berühmten, auch von mir bereits mehrfach genannten Schauſpielunternehmer, der im J. 1771 die Direktion in Berlin übernommen, war es gelungen, unter dem Beirath von Männern wie Rammler, Engel und andere Berühmtheiten der damaligen Berliner Welt, den Geſchmack des Publikums einigermaßen zum Beſſern zu gewöhnen und ein Theater herzuſtellen, welches dem hohen Range, den Berlin damals in deutſcher Kunſt und Wiſſenſchaft einnahm, angemeſſen war. Nach ſeinem Tode, ſeit dem April 1775, war die Direktion an Karl Theophilus Döbbelin gekommen. Döbbelin's Direktion war die längſte, welche Berlin bis dahin erlebt; ſie dauerte bis 1787 und war ausgezeichnet durch die erſten Darſtellungen der erſten Goethe'ſchen, Schiller'ſchen, Iffland'ſchen Stücke, und was die Zeit ſonſt Bedeutendes oder Intereſſantes hervorbrachte. Sogar auch mit Lenz' Stücken wurden, dem Beiſpiel der

Hamburger Bühne folgend, in Berlin Verſuche gemacht: freilich mit keinem glücklicheren Erfolge als dort.

Bei Weitem wichtiger und erfolgreicher war es, daß unter der neuen Döbbelin'ſchen Direktion auch Shakeſpeare zum erſten Mal über die Berliner Bühne ging. Auch hier war es Hamlet, der den Reigen eröffnete; auch hier Brockmann, welcher, bei Gelegenheit eines Gaſtſpieles im J. 1777, Shakeſpeare den erſten Beifall eines Berliner Publikums erwarb. Bloß in der einen Rolle des Hamlet trat Brockmann in wenigen Wochen zwölfmal auf, man prägte eine Medaille auf ihn, ja das Publikum ehrte ihn, den Erſten, welchem dies bis dahin auf der Berliner Bühne überhaupt widerfahren, durch öffentlichen Hervorruf. — Das Jahr darauf gaſtirte Schröder in Berlin. Auch ſein Repertoire beſtand vornämlich in Shakeſpear'ſchen Rollen; viermal, an vier auf einanderfolgenden Abenden, gab er den Falſtaff, zweimal den Lear, ſechsmal den Hamlet: wie denn überhaupt an die Gaſtſpiele und Kunſtreiſen dieſer beiden Darſteller, Brockmann's, hauptſächlich aber Schröder's, die Ausbreitung Shakeſpeare's auf den deutſchen Theatern geknüpft iſt. In Wien (wo Schröder in den nächſten Jahren engagirt war, ohne jedoch diejenige Reform ſei es des Repertoires, ſei es der darſtellenden Kunſt ſelbſt, deren es hier dringend bedurfte, durchſetzen zu können, weshalb ſein Aufenthalt auch nur von kurzer Dauer war: 1781—1785), ebenſo in München, Mannheim ꝛc. wurde Shakeſpeare durch Schröder eingeführt. Ja wie ſein Biograph ſehr richtig bemerkt, ſo gewann er ſelbſt ſeinen Ruf als der erſte deutſche Schauſpieler ſeiner Zeit erſt durch und in Shakeſpeare. —

Doch ſchon iſt es Zeit, daß wir von dieſer Geſchichte der Aufführungen zurücklenken zur Geſchichte der dramatiſchen Literatur. Die bedeutendſte Erſcheinung in dieſem Felde blieb auch für die nächſten Jahre noch Goethe. Derſelbe ſchenkte, unmittelbar nach dem Götz, dem deutſchen Theater einige Stücke, bei denen er hauptſächlich das Bedürfniß der Bühne und die praktiſche Aufführbarkeit im Auge gehabt zu haben ſcheint. Er ſelbſt hat noch in ſpäterer Zeit ſich gerühmt, damals in einem gewiſſen Zuge (wie er es nennt) dramatiſcher Production geweſen zu ſein, ſo daß er mit Leichtigkeit jährlich fünf bis

ſechs Stücke geſchrieben haben würde, genug alſo, in kurzer Zeit ein ganz neues Repertoire zu ſchaffen. Indeß will uns dünken, als ob Goethe ſelbſt die Leichtigkeit ſeiner Production hiebei ein wenig überſchätzt habe, indem auch von den eben erwähnten Stücken, Clavigo, Stella, die Geſchwiſter, im Grunde nur das erſte einen dauernden Effect zu erzielen und ſich auf dem Theater zu erhalten gewußt hat; die Stella wurde in Berlin ſogar, unter dem Einfluß einer Partei, welche ſchon nicht die Zeit erwarten konnte, wo ſie ſich des Regimentes offen bemeiſtern durfte, als ein unanſtändiges, freigeiſtiges Stück verboten. — Von dieſer Zeit an zog Goethe ſich auf längere Jahre von dem Theater zurück, oder doch wenigſtens von der öffentlichen, praktiſchen Bühne. Noch liebte er zwar die dramatiſche Form: aber theils, wie im Prometheus, dem Triumph der Empfindſamkeit, den Anfängen des Fauſt, die in eben dieſen Jahren entſtanden, benutzte er dieſelbe bloß als Form, ohne irgend welche Rückſicht auf die wirkliche Bühne, theils, wie in ſeinen Faſtnachtſchwänken, hatte er nur jene kleine Liebhaberbühne im Auge, welche, nach dem großen Schloßbrand zu Weimar, der auch das dortige Theater zerſtört hatte, an dem geiſtreichen, ächt menſchlichen Hofe Karl Auguſt's blühte, und der, als der Grundlage des ſpäteren, ſo überaus reichen und fruchtbaren Weimariſchen Theaterlebens, eine flüchtige Erwähnung an dieſer Stelle wohl zukommen mochte. —

In dieſer Zeit, während Goethe das Theater theils den Nachahmern des Götz, die es mit klirrenden Schwertern, mit vollen Humpen, Vehmrichtern und altdeutſcher Biederkeit erfüllten, theils der induſtriellen Fertigkeit zahlreicher dichtender Schauſpieler überließ, tauchte von Süden her ein neues dramatiſches Geſtirn empor: ein Geſtirn, deſſen Glanz in Kurzem den ganzen Theaterhorizont erfüllen ſollte, wenn auch zuerſt mehr mit glänzendem, als wärmendem, belebendem Strahl — Schiller, deſſen Räuber im J. 1781 in Druck erſchienen. Ich darf über dieſe früheſten Schiller'ſchen Produkte an dieſer Stelle um ſo kürzer ſein, als dieſelben, was ihr äſthetiſches Verdienſt angeht, den Standpunkt der im Eingang meiner Vorleſung charakteriſirten Sturm- und Drangperiode, als deren letzte, gewaltige Nachklänge wir ſie zu be-

trachten haben, in der That kaum überſchreiten: mit dem Unterſchiede nur, daß, wenn jene Stücke nur gegen einzelne Gebrechen, einzelne Modethorheiten, — und noch Geringeres in der damaligen Zeit Oppoſition machten, es bei Schiller, gemäß dem politiſchen Elemente, welches dieſen erhabenen Dichter von früh auf erfüllte, vielmehr die Geſammtheit des öffentlichen Daſeins, der geſammte Zuſtand der damaligen Welt, der ganze feudaliſtiſche Staat des achtzehnten Jahrhunderts iſt, gegen den die Oppoſition des jungen Dichters ſich erhebt. Eine der früheſten Ausgaben der Räuber zeigt auf dem Titelblatt einen aufſteigenden Löwen, mit dem Motto: in tyrannos — gegen die Tyrannen! — Eben dieſe politiſche Färbung durchdringt auch den Fiesko, den der Dichter ſelbſt als ein „republikaniſches Trauerſpiel, ein Gemälde des geſtürzten Ehrgeizes" bezeichnete. Auch in Kabale und Liebe greift das politiſche Element, in der Schilderung des verderbten, unſittlichen Hoflebens und ſeiner vernichtenden Einwirkung auf alle bürgerliche Tugend und Sitte — auch in Kabale und Liebe, ſag' ich, greift dies politiſche Element tief in jene kleine familienhafte Welt, welche den nächſten Gegenſtand dieſes Trauerſpieles bildet. —

Auch Schiller nun, wie bisher noch jede bedeutende neue Richtung unſerer dramatiſchen Literatur, hatte ſchon damals ein Theater neben ſich, das gleichſam ſein Repräſentant war: ein Theater, meine ich, welches die literariſche Stellung des Dichters der Hauptſache nach in der Theaterwelt wiederholt. Dies war die Mannheimer Bühne, die von jetzt an gleichfalls einen Platz in der Theatergeſchichte einnimmt.

Die frühſte Geſchichte des Mannheimer Theaters iſt die allgemeine Geſchichte aller Hof- und Reſidenzbühnen; es iſt der höfiſche Luxus, der ſie gründet, Ballete, Opern und Feſtſpiele ſind die Kunſtleiſtungen, welche ſie einweihen. Auch in Mannheim hatte ſeit Anfang der vierziger Jahre ein prächtiges Opernhaus beſtanden, von dem indeſſen nur bei beſonderen Hoffeierlichkeiten, zu italieniſchen Opern und dergleichen, Gebrauch gemacht worden war. Die erſte deutſche Schauſpielergeſellſchaft, wenigſtens die erſte, deren Gedächtniß aufbewahrt worden iſt, kam erſt 1775 unter der Direction eines gewiſſen Marchand nach Mannheim. Sie erwarb ſich den Beifall des damaligen Kurfürſten,

Carl Theodor, der nicht nur ein eigenes Haus für ſie erbaute, ſondern auch die Truppe ſelbſt als Hofſchauſpielergeſellſchaft in ſeine Dienſte nahm. Als Carl Theodor ſodann im J. 1778 zur bairiſchen Kurwürde gelangte, und in Folge deſſen ſeine Reſidenz von Mannheim nach München verlegte, ſo ließ er, um das Mannheimer Publikum doch nicht mit Einem Male aller Vortheile und Annehmlichkeiten zu berauben, welche aus der Anweſenheit einer fürſtlichen Hofhaltung für den großen Haufen hervorzugehen pflegen, ſein Hoftheater in Mannheim zurück. Dies war für die Entwicklung der Mannheimer Bühne ein überaus günſtiger Umſtand, indem dieſelbe dadurch, neben den materiellen Vortheilen eines Hoftheaters, zugleich alle geiſtige Freiheit einer ſelbſtändigen, rein künſtleriſchen Bühne genoß. Die oberſte Direction hatte der Freiherr von Dalberg, ein gebildeter, in den ſchönen Künſten dilettirender Cavalier, die techniſche Leitung Seyler: ebenderſelbe, der mit der berüchtigten Hamburger Unternehmung vom J. 1767, von der ich Ihnen in der neulichen Vorleſung geſprochen, ſo unglücklich debütirt. Seitdem jedoch, in Folge mannigfacher Erfahrung und eines bewegten Wanderlebens, hatte er ſich zu einem Principal herangebildet, deſſen praktiſcher Erfahrung ſowie ſeinem, künſtleriſchem Sinne ſelbſt ein ſo ſcharfer Richter wie Iffland alle Gerechtigkeit widerfahren läßt. Seyler's Gattin war die berühmte Sophie Friederike, geborene Sparmann, verehelichte Henſel, unter welchem Namen ſie ſchon zu Leſſings Zeit die Zierde der damaligen Hamburger Bühne geweſen war, und von der ſchon damals in der Dramaturgie gerühmt ward, „daß kein Wort aus ihrem Munde auf die Erde falle. Was ſie ſagt, fährt Leſſing fort, hat ſie nicht gelernt, es kommt aus ihrem eigenen Kopfe, aus ihrem eigenen Herzen; ſie mag ſprechen oder nicht ſprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort“ — ein Lob alſo, das nicht größer ſein kann, zumal wenn es aus dem Munde eines Leſſing kommt. — Bald wurde zu dieſem verheißungsreichen Anfang durch einen glücklichen Zufall eine Maſſe vorzüglichſter Kräfte hinzugefügt. Der Herzog von Gotha, ein ſo gebildeter wie launiſcher Herr, der mehre Jahre hindurch unter Eckhofs Leitung ein vorzügliches Theater beſeſſen hatte, ließ daſſelbe plötzlich im J. 1779, bald nach Eckhof's Tode, man

wußte nicht, aus welchen Gründen, auseinandergehen. Der größere Theil der Geſellſchaft, Iffland, Böck, Beil, Beck ꝛc. wurde nun von Dalberg nach Mannheim berufen, wo ſie, durch keine höfiſche Rückſicht beengt, zu keinen höfiſchen Zwecken mißbraucht, in freiem, ſchönem Kunſtſtreben, einen Verein bildeten, der ſich dreiſt dem Beſten zur Seite ſtellen durfte, was das damalige deutſche Theater beſaß.

Dieſe Kräfte nun waren es, durch welche im Juni 1782 Schiller's Erſtlingsproduct, die Räuber, zur Aufführung kam. Es iſt bekannt, welchen Eindruck dieſe Darſtellung auf den Dichter ſelbſt, der ihr heimlich beigewohnt, machte, und wie ſehr namentlich Iffland als Franz Moor auf ihn wirkte. Ich glaube, ſchrieb Schiller einige Tage ſpäter an Dalberg, wenn Deutſchland einſt einen dramatiſchen Dichter in mir findet, ſo muß ich die Epoche von der vorigen Woche zählen.

Allein eben ſo bekannt iſt auch der Conflict, in welchen Schiller in Veranlaſſung der Räuber, wie auch ſeiner heimlichen Reiſe nach Mannheim mit ſeinem Fürſten gerieth. Genöthigt, zwiſchen der Gunſt des Herzogs von Würtemberg und dem Dienſt der dramatiſchen Muſe zu wählen, zerriß er, wie ehemals in einem ähnlichen Falle Leſſing gethan, alle Bande und warf ſich dem Theater leidenſchaftlich, gleich einer Geliebten, in die Arme. Das Publikum, heißt es in der Ankündigung der Thalia, eines Theaterjournals, welches Schiller in Mannheim, woſelbſt Dalberg ihn als Theaterdichter angeſtellt hatte, herausgab: das Publikum iſt mir jetzt Alles: mein Studium, mein Souverain, mein Vertrauter.

Allein auch für ihn blieben die Täuſchungen nicht aus, ſo wenig, wie ehedem für Leſſing in Hamburg. Weder das Mannheimer Publikum, welches den Fiesko (1784) beinahe durchfallen ließ, noch Dalberg hielten, was Schiller von ihnen gehofft. — Unmuthig verließ er die Mannheimer Bühne; er begab ſich nach Sachſen und verlebte daſelbſt, fern von der Bühne, verſenkt in philoſophiſche und hiſtoriſche Arbeiten, einige einſame, geräuſchloſe Jahre: Jahre der Sammlung und der innern, künſtleriſchen Läuterung, deren Spuren ſchon im Don Carlos, dem einzigen Stücke, das er in dieſer Zeit produzirte, ſichtbar werden und aus denen er endlich in vollkommener männlicher Kraft, der Dichter des Wallenſtein, hervorging.

Denſelben Durchgang, verſchieden freilich nach der Perſönlichkeit beider Dichter, den Durchgang von der erſten jugendlichen Wildheit zu der Reinheit und der klaſſiſchen Strenge griechiſcher Formen, machte um dieſelbe Zeit Goethe durch ſeinen Aufenthalt in Italien; dieſelbe künſtleriſche Wiedergeburt, welche ſich Schiller in mühſamer, philoſophiſcher Arbeit errang, fiel Goethen, dieſem Liebling der Götter, aus der Bläue des hesperiſchen Himmels mühlos zu. — Wie ſodann, nachdem beide Dichter in Jena perſönlich zuſammengetroffen waren, das Theater das vorzüglichſte Feld ihrer gemeinſamen Thätigkeit ward, und wie namentlich die Weimar'ſche Bühne ſich durch ſie zur Muſterbühne Deutſchlands, einer wahrhaft idealen, wahrhaft künſtleriſchen Bühne erhob: hievon ſowie von der Reaction Iffland's und Kotzebue's und den übrigen wechſelvollen Schickſalen unſers Theaters während des laufenden Jahrhunderts in der nächſten Vorleſung.

Anmerkungen.

Zu pag. 320: *der bekanntlich einem Klinger'ſchen Schauſpiel von 1775 entlehnt iſt.* Klinger's Sturm und Drang gehört zu den (nicht eben ſeltenen) Büchern unſerer Literatur, welche, wiewohl ſie in Aller Munde ſind, doch nur von außerordentlich Wenigen wirklich gekannt werden. Auch iſt es heutigen Tages gar nicht mehr ſo leicht, ſeine Bekanntſchaft zu machen. Außer der Baſeler Ausgabe von 1780 iſt es nur in dem „Theater" von 1786, Bd. II. wieder abgedruckt; in alle ſpäteren Geſammtausgaben der Klinger'ſchen Werke hat es keine Aufnahme gefunden, ſelbſt die neueſte von 1844 hat es ausgeſchloſſen. Mit Unrecht, dünkt uns: indem es, wenn auch nicht ſeiner äſthetiſchen, doch ganz gewiß ſeiner literarhiſtoriſchen Bedeutung nach unter die wichtigſten Denkmäler jener Epoche gehört: und ſollte man es daher nicht ſo ganz verſchwinden laſſen, wie es gegenwärtig geſchieht. Auch unſere literarhiſtoriſchen Hand- und Lehrbücher gehen zumeiſt ſehr leichten Fußes darüber hinweg. Am Ausführlichſten iſt auch hier noch wieder Gervinus IV, 585: wennſchon ſeine Bezeichnung „als einer grellen Darſtellung ſchottiſchen Familienhaſſes", eines „Gegenſtücks zu Romeo und Julie" bei denen, die das Stück ſelbſt nicht zur Hand haben, leicht ſehr falſche Vorſtellungen erwecken dürfte. — Unter dieſen Umſtänden halte ich es nicht ungeeignet, hier einige ausführlichere Auszüge aus gedachtem Stücke zu geben: ein zweckmäßiger Schluß zugleich der dramatiſchen Bruchſtücke und Proben, welche in dieſen Anmerkungen mitgetheilt worden ſind und deren der Leſer jetzt, wo die Vorleſungen in eine Epoche unſerer Literatur-

geſchichte getreten ſind, von der jeder Gebildete ohne Weiteres die unmittelbarſte Kenntniß beſitzt, füglich entbehren kann. —

Zuerſt alſo eine kurze Angabe des Inhalts (nach dem oben erwähnten Abdruck im Theater II, 263—372).

Zwei ſchottiſche Lords, Berkeley und Buſhy, ſind, man weiß nicht recht eigentlich wodurch und weshalb, in Feindſchaft mit einander gerathen. Buſhy hat den Berkeley, „blos weil er fetter ſtund als Buſhy" (p. 273) mit Hilfe eines gewiſſen Hubert nächtlich überfallen, ſein Schloß zerſtört, ihn ſelbſt mit den Seinen verjagt; wobei Berkeley's Sohn Harry verſchwunden iſt. Der Vater ſelbſt mit ſeiner Tochter Carolina, einer Schweſter Lady Katharina, einer jungen Nichte Luiſe hat ſich in die amerikaniſchen Colonieen geflüchtet; er iſt Officier geworden und „führt Krieg." Im Uebrigen geht ſein ganzes Sinnen und Trachten nur auf Rache gegen Buſhy; allein wie ſie befriedigen? wie ihn erreichen? So verzehrt er ſich in ohnmächtig kindiſcher Wuth; man könnte ſagen, Schmerz und Leidenſchaft hätten ihn wahnſinnig gemacht, wenn nicht Wahnſinn der — allgemeine Charakter aller Perſonen dieſes Schauſpiels wäre. —

Nun beginnt das Stück. Drei junge Edelleute, auf abenteuerlichen Fahrten, ſind ſo eben nach Amerika gekommen: Wild, der eigentliche Stürmer und Dränger, der mit dem „tollen Herzen", der raſend Leidenſchaftliche, Sentimentale, Schwärmeriſche, Glühende, Verzehrende, der das Fleiſch ſeiner Feinde freſſen möchte (p. 343), der eigentliche Heros, der vollkommne Mann im Sinne der damaligen Jugend — La Feu, der Phantaſt, der Mann der Illuſionen, der ewig nur in Träumen lebt, nur in Träumen glücklich iſt — Blaſius, der Blaſirte, den nichts mehr ergreift noch rührt noch freut, dem Alles gleich iſt, der bloß ewig Langeweile hat. Wild will Kriegsdienſte nehmen; ſie machen Beſuch beim alten Berkeley, wobei der Phantaſt La Feu ſich ſofort in die alte, duennenhafte Katharina verliebt, Blaſius dagegen alle Kokettterieen der ſchönen, leichtfertigen Luiſe von ſich abprallen läßt. Und Wild? Nun natürlich verliebt der ſich in Carolinen, die Tochter Berkeley's — oder vielmehr ſie haben ſich ſchon längſt geliebt, indem Wild von Carolinen ſofort als der kleine Carl Buſhy erkannt wird, der Sohn ihres Verfolgers und Todfeindes, an dem ſie jedoch ehedem, zur Zeit des guten Vernehmens, ſchon immer einen angehenden Verehrer und Beſchützer gehabt hat. In dieſem Glück des Wiederſehns werden die Liebenden von Carolinens Vater, dem alten Berkeley, überraſcht. Minder ſcharfſichtig, als das Auge der Liebe, erkennt er den Sohn ſeines Feindes nicht, läßt ſich vielmehr zu großer Befriedigung von Wild erzählen, daß auch den alten Buſhy ſein Schickſal ereilt habe: beim König in Ungnade gefallen (wodurch, erfährt man wieder nicht), hat er, ſammt ſeinem Spießgeſellen Hubert, landflüchtig werden müſſen, Niemand wiſſe wohin; auch ſein Sohn Karl ſei verſchollen. Aus Dankbarkeit für dieſe Nachrichten verſchafft der alte Berkeley dem Wild eine Stelle als Volontair bei der Armee Nun plötzlich tritt eine neue Figur auf: Boyet, Seekapitain, eine Art Oger, ein Ungethüm, das um ſich ſchlägt und beißt. Er hat einen Mohrenknaben bei ſich, deſſen Vater er einmal Leben und Freiheit gerettet: dafür hängt der Mohr ihm mit abgöttiſcher Liebe an, namentlich dient er ihm in müßigen Stunden durch Kneipen, Haarzerren, Prügeln ꝛc. zu gemüthlicher Erheiterung. Boyet wohnt in demſelben Gaſthof mit Wild; kaum daß er ihn erblickt, ſo erkennt er in ihm einen gewiſſen Gegner, mit dem, weil er ihm zu-

wider iſt, weil er „für ihn ein ſo krötenmäßiges fatales Anſehen hat, weil, wenn er ihn ſieht, ſeine Nerven zucken, als wenn ihm einer den widrigſten Laut in die Ohren brüllte" (p. 318) er ſchon dreimal auf Tod und Leben geſtanden hat. Auch fordert er ihn ſogleich aufs Neue zum Zweikampf. Inzwiſchen hat die Liebelei zwiſchen La Feu und Katharina ihren Fortgang genommen; La Feu verräth ſeiner Dame Wild's eigentlichen Namen, die nun nichts Eiligeres zu thun hat, als den alten Berkeley davon in Kenntniß zu ſetzen. Aber auch vom Seekapitain Boyet bekommt der alte Herr einen Beſuch — und diesmal ſieht er ſchärfer: . . „Harry! mein Sohn!" Und wie ſelten eine Freude allein kommt, ſo erzählt der Kapitain auch ſeinem Vater, daß er auf ſeinen Seezügen den alten Buſhy mit Hubert getroffen; ſie ſind in ſeine Gewalt gerathen und von ihm, zu entſetzlichſter Rache, bei furchtbarem Sturmwetter auf offener See ausgeſetzt worden. Wild, oder vielmehr Karl Buſhy, der die Erzählung des Kapitains mitangehört, geräth, wie begreiflich, über dieſe Behandlung ſeines Vaters in die äußerſte Wuth. Schon wollen die beiden Gegner ſich zerfleiſchen, als der alte Berkeley mit dem Vorſchlag dazwiſchen tritt, erſt alle zuſammen ein bischen „in den Krieg zu gehen." Dies wird angenommen. Anfang des fünften Aktes kommen ſie aus der Schlacht zurück, der Kapitain iſt verwundet worden, die Schlacht ſelbſt jedoch gewonnen und zwar lediglich durch Wild's Tapferkeit. Dennoch ſoll eben das Duell zwiſchen ihm und dem Kapitain vor ſich gehen — als der Mohr gelaufen kommt und bekennt, daß er den Kapitain getäuſcht, der alte Buſhy und Hubert ſeien gar nicht wirklich ausgeſetzt, vielmehr aus Mitleid in ein Verſteck des Schiffes gerettet und mit hieher gebracht worden. Natürlich geht nun Alles aufs Schönſte zu Ende: Buſhy und Berkeley verſöhnen ſich, Wild und Caroline werden ein Paar, La Feu und Katharina ebenſo — und Blaſius und Luiſe vermuthlich gleichfalls. —

Jetzt einige Proben aus dem Stücke ſelbſt:

Erſter Aufzug.

Erſter Auftritt.

(Zimmer im Gaſthofe.)

Wild. La Feu. Blaſius. (treten auf in Reiſekleidern.) (hernach) der Wirth.

Wild. Heyda! nun einmal in Tumult und Lermen, daß die Sinnen herumfahren wie Dachfahnen beym Sturm. Das wilde Geräuſch hat mir ſchon ſo viel Wohlſeyn entgegen gebrüllt, daß mir's würklich anfängt ein wenig beſſer zu werden. So viel hundert Meilen gereiſet, um dich in vergeſſenden Lermen zu bringen — Tolles Herz! du ſollſt mirs danken! Ha! tobe und ſpanne dich dann aus, labe dich im Wirrwar! — Wie iſts Euch?

Blaſius. Geh zum Teufel! Kommt meine Donna nach?

La Feu. Mach dir Illuſion, Narr! es ſollt mir nicht fehlen, ſie von meinem Nagel in mich zu ſchlürfen, wie einen Tropfen Waſſer. Es lebe die Illuſion! — Ey! ey, Zauber meiner Phantaſie, ich wandle in den Roſengärten von Phillis Hand geführt —

Wild. Stärk dich Apoll, närriſcher Junge!

La Feu. Es ſoll mir nicht fehlen, das ſchwarze verrauchte Haus gegen über, mit ſamt dem alten Thurm, in ein Feenſchloß zu verwandlen. Zauber,

Zauber Phantaſie! — (lauſchend) Welch liebliche geiſtige Symphonieen treffen mein Ohr? — — Beym Amor! ich will mich in ein alt Weib verlieben, in einem alten, baufälligen Haus wohnen, meinen zarten Leib in ſtinkenden Miſtlaken baden, bloß um meine Phantaſie zu ſcheren. Iſt keine alte Hexe da, mit der ich ſcharmiren könnte? Ihre Runzeln ſollen mir zu Wellenlinien der Schönheit werden; ihre herausſtehende ſchwarze Zähne, zu marmornen Säulen an Dianens Tempel; ihre herabhangende lederne Zitzen, Helenens Buſen übertreffen. Einen ſo aufzutrocknen, wie mich! — He meine phantaſtiſche Göttin! — Wild, ich kann dir ſagen, ich hab mich brav gehalteu die Tour her. Hab Dinge geſehen, gefühlt, die kein Mund geſchmeckt, keine Naſe gerochen, kein Aug' geſehen, kein Geiſt erſchwungen —

Wild. Beſonders wenn ich dir die Augen zuband. Ha! Ha!

La Feu. Zum Orkus! du Ungeſtüm! — Aber ſag' mir nun auch einmal, wo ſind wir in der würklichen Welt jetzt? In London doch?

Wild. Freylich. Merkteſt du denn nicht, daß wir uns einſchifften? Du warſt ja Seekrank.

La Feu. Weiß von allem nichts, bin an allem unſchuldig. Lebt denn mein Vater noch? Schick doch einmal zu ihm, Wild, und laß ihm ſagen, ſein Sohn lebe noch. Käme ſo eben von den Pyrenäiſchen Gebürgen aus Friesland. Weiter nichts.

Wild. Aus Friesland? —

La Feu. In welchem Viertel der Stadt ſind wir dann?

Wild. In einem Feenſchloß, la Feu. Siehſt du nicht den goldnen Himmel? die Amors und Amouretten? die Damen und Zwergchen?

La Feu. Bind mir die Augen zu! (Wild bindet ihm zu) Wild! Eſel! Wild! Ochſe! nicht zu hart! (Wild bindet ihn los) He! Blaſius, lieber biſſiger, kranker Blaſius, wo ſind wir?

Blaſius. Was weiß ich.

Wild. Um euch auf einmal aus dem Traum zu helfen, ſo wißt, daß ich euch aus Rußland nach Spanien führte, weil ich glaubte, der König fange mit dem Mogol Krieg an. Wie aber die Spaniſche Nation träge iſt, ſo wars auch hier. Ich packte euch alſo wieder auf, und nun ſeyd ihr mitten im Krieg in Amerika. Ha laßt michs nur recht fühlen auf Amerikaniſchem Boden zu ſtehn, wo alles neu, alles bedeutend iſt. Ich trat ans Land — O! daß ich keine Freude rein fühlen kann!

La Feu. Krieg und Mord! o meine Gebeine! o meine Schutzgeiſter! — So gieb mir doch ein Feenmährchen! o weh mir!

Blaſius. Daß dich der Donner erſchlüg, toller Wild! was haſt du wieder gemacht? Iſt Donna Iſabella noch? He! willſt du reden? meine Donna!

Wild. Ha! Ha! Ha! du wirſt ja einmal ordentlich aufgebracht.

Blaſius. Aufgebracht? Einmal aufgebracht? Du ſollſt mir's mit deinem Leben bezahlen, Wild! Was? bin wenigſtens ein freyer Menſch. Geht Freundſchaft ſo weit, daß du in deinen Raſereyen einen durch die Welt ſchleppſt wie Kuppelhunde? Uns in die Kutſche zu binden, die Piſtole vor die Stirn zu halten, immer fort, klitſch! klatſch! In der Kutſche eſſen, trinken, uns für Raſende auszugeben. In Krieg und Getümmel von meiner Paſſion weg, das einzige was mir übrig blieb —

Digitized by Google

Wild. Du liebſt ja nichts, Blaſius.

Blaſius. Nein, ich lieb' nichts. Ich hab's ſo weit gebracht, nichts zu lieben, und im Augenblick alles zu lieben, und im Augenblick alles zu vergeſſen. Ich betrüg alle Weiber, dafür betrügen und betrogen mich alle Weiber. Sie haben mich geſchunden und zuſammen gedrückt, daß Gott erbarm! Ich hab' alle Figuren angenommen. Dort war ich Stutzer, dort Wildfang, dort tölpiſch, dort empfindſam, dort Engelländer, und meine größte Conquette machte ich, da ich nichts war. Das war bey Donna Iſabella. Um wieder zurück zu kommen — deine Piſtolen ſind geladen —

Wild. Du biſt ein Narr, Blaſius, und verſtehſt keinen Spaß.

Blaſius. Schöner Spaß dies! Greif zu! ich bin dein Feind den Augenblick.

Wild. Mit dir mich ſchießen? Sieh, Blaſius! ich wünſchte jetzt in der Welt nichts als mich herum zu ſchlagen, um meinem Herzen einen Lieblings-Schmaus zu geben. Aber mit dir? Ha! Ha! (hält ihm die Piſtole vor) Sieh ins Mundloch und ſag, ob dirs nicht größer vorkommt als ein Thor in London? Sey geſcheid, Freund! Ich brauch und lieb' euch, und ihr mich vielleicht auch. Der Teufel konnte keine größre Narren und Unglücksvögel zuſammen führen, als uns. Deswegen müſſen wir zuſammen bleiben, und auch des Spaßes halben. Unſer Unglück kommt aus unſerer eigenen Stimmung des Herzens, die Welt hat dabey gethan, aber weniger als wir.

Blaſius. Toller Kerl! ich bin ja ewig am Bratſpieß.

La Feu. Mich haben ſie lebendig geſchunden, und mit Pfeffer eingepökelt. — Die Hunde!

Wild. Wir ſind nun mitten im Krieg hier, die einzige Glückſeligkeit, die ich kenne, im Krieg zu ſeyn. Genießt der Scenen, thut was ihr wollt.

La Feu. Ich bin nicht für'n Krieg.

Blaſius. Ich bin für nichts.

Wild. Gott mach' Euch noch matter! — Es iſt mir wieder ſo taub vorm Sinn. So gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel ſpannen laſſen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir iſt ſo weh wieder. O könnte ich in dem Raum dieſer Piſtole exiſtiren, bis mich eine Hand in die Luft knallte. O Unbeſtimmtheit! wie weit, wie ſchief führſt du den Menſchen!

Blaſius. Was ſoll's aber hier am Ende noch werden?

Wild. Daß Ihr nichts ſeht! Um aus der gräßlichen Unbehaglichkeit und Unbeſtimmtheit zu kommen, mußt' ich fliehen. Ich meinte die Erde wankte unter mir, ſo ungewiß waren meine Tritte. Alle gute Menſchen, die ſich für mich intereſſirten, hab ich durch meine Gegenwart geplagt, weil ſie mir nicht helfen konnten. —

Blaſius. Sag lieber, nicht wollten.

Wild. Ja, ſie wollten. Ich mußte überall die Flucht ergreifen. Bin alles geweſen. Ward Handlanger um was zu ſeyn. Lebte auf den Alpen, weidete die Ziegen, lag Tag und Nacht unter dem unendlichen Gewölbe des Himmels, von den Winden gekühlt und von innerm Feuer gebrannt. Nirgends Ruh, nirgends Raſt. Die Edelſten aus Engelland irren verlohren in der Welt. Ach! und ich finde die Herrliche nicht, die einzige, die da ſteht. — Seht, ſo ſtrotze ich voll Kraft und Geſundheit, und kann mich nicht aufreiben. Ich will die Kampagne hier mitmachen, als Volontair, da kann ſich meine Seele ausrecken,

und thun ſie mir den Dienſt, und ſchießen mich nieder, gut dann! Ihr nehmet meine Baarſchaft, und zieht. ꝛc.

*

Aufzug III.

Dritter Auftritt.

See-Kapitain Boyet. Wirth. Vorige. Der Mohr.

Wirth. Was befehlen Sie, Sir?

Kapitain. Nichts! Nichts, als daß Sie weggehen ſollen.

La Feu. (ſitzt und ſchreibt in Ekſtaſe.)

Kapitain. (zu ſeinen Leuten.) Geht ihr alle beyſeit! Kleiner Junge bleib hier! Nu ſüßer Knabe!

Mohr. Rauher Kapitain, was willſt du?

Kapitain. Willſt du dich noch für mich todtſchießen laſſen?

Mohr. Hier ſteh ich ſchon, guter Kapitain. Du haſt mir aber weh gethan! Bey den Göttern! Du biſt manchmal ſo toll wie der Tyger, du Seekrebs! — Sieh, auf meinem Rücken liegen Beulen wie meine Fauſt, harter Kapitain!

Kapitain. Weil ich dich lieb hab, Affe!

Mohr. (ſeine Stirne küſſend.) Schinde mich! zieh mir die Haut übern Kopf, wilder Kapitain! bin dein Junge, bin dein Affe, dein Soley, dein Hund. (ſich um ihn ſchlingend.) Haſt meinem Vater das Leben und Freyheit gegeben. — (Kapitain kneipt ihn.) O weh, was kneipſt du mich!

Kapitain. Hab dich lieb. Willſt du Cadet ſeyn, Junge?

Mohr. O Kapitain! mir einen Degen, und ſtell dich hinter mich, wenn dein Feind kommt! Guter Kapitain! Tygerthier! toller Kapitain! mein Blut im Leib hat dich lieb, und klopft unter der Haut.

Kapitain. Zuckerrohr von einem Mohrjungen! Willſt du Schläge haben?

Mohr. Willſt du geſchmeichelt haben? Soll ich deine Wangen ſtreicheln?

Kapitain. Haſt du die Schiffe geſehen, die vorbey ſegelten?

Mohr. Ja Kapitain. Warum wagteſt du dich?

Kapitain. Nicht zu ſtreichen vor Ihnen. Ihnen unter die Naſe zu lachen und das letzte wegzukapern.

Mohr. Ach kriegteſt doch einen Kanonenſchuß, und der Matroſe und Soldat todt.

Kapitain. Füll meine Pfeife! Wer wird darüber reden? Todt Junge, todt, das iſt all nichts. Fürchtſt du dich fürm Tod?

Mohr. Wenn du lebſt — ja. Ich wollte gern bey dir ſeyn,

Kapitain. Jetzt wollen wir's einmal hier verſuchen. Der Tod fürcht't ſich vor mir. Zehen Jahre gefahren und keine Wunde, außer von dem Schurken von Schottländer.

Mohr. Wenn die Mütter und Väter alle kämen, die du kinderlos gemacht haſt. —

Kapitain. Sanfter Junge! Du taugſt für die See nicht. Halt meine Pfeife! Stell mir einen Stuhl unter die Füſſe! (ſieht ſich um.) He wer iſt denn da? Junge, ſcher mir doch die Leute ein wenig. Du biſt ſo müßig. Ich bitt dich Knabe, zopf den Schläfer dort an der Naſe, ich kann niemand ſchlafen

ſehn, bis ich ruhig bin. Und der Schreiber dort, der ſo um ſich fährt — plag ihn! (Der Mohr zupft Blaſius an der Naſe. Hält dem La Feu von hinten die Feder, als er eben ſchreiben will.)

La Feu. Lieblich ſtrahlt dein Auge! — he! he!

Blaſius. Hm! Flegels alle!

Kapitain. Meine Herren, ich wollte Bekanntſchaft mit Ihnen machen. Sind Sie von der Armee?

Blaſius. Nichts bin ich. (ſchläft ein.)

Kapitain. Das iſt viel. Und Sie?

La Feu. Alles, alles.

Kapitain. Das iſt wenig, Kommen Sie, Herr Alles! wir wollen uns ein wenig balgen, daß meine Gelenke in Ordnung kommen. (packt ihn an.)

La Feu. O weh, du Centaur! das iſt nichts für die Phantaſie — (ſetzt ſich nieder.) Lieblich ſtrahlt dein Auge! Die dumme Reimen! Auge, lauge, brauche, ſauge. Aus denen Lied' ich ſauge. Ja ſo —

Kapitain. Junge, laß mir keinen Menſchen ruhig! und fürchte dich nicht. Je toller du's machſt, je beſſer. Zopf mir den Schläfer, Knabe! (der Knabe thuts.)

Blaſius. Flegel! Eſel! Wild! (ſchlägt um ſich.) Wild! wenn du nicht ruhig —

Mohr. Einen Schlag! einen Schlag!

Kapitain. Wild? mein Herr! Wo iſt er? geſchwind!

Blaſius. Was weiß ich?

Kapitain. So viel kann ich Ihnen ſagen, entweder Sie ſagen mir wo Wild iſt, oder Sie machen einen Gang mit mir.

Blaſius. Laſſen Sie mich ruhen, und denn will ich ſehen ob mirs beliebt.

Kapitain. Beliebt? mein Herr!

Blaſius. Ja, beliebt! Sie werden doch hören.

Kapitain. Das gefällt mir. Ich will zum General ohnedies erſt. Hab ein hübſches Schiff mitgebracht. Ich verlaß mich auf Ihr Wort. Gut, daß ich dich find', Sir Wild. Komm Knabe!

Mohr. Ich folge ſchon.

Blaſius. Der Hund! Wie führt den der Satan her? Es iſt der Schiffskapitain oder der Teufel. Muß doch den Wild aufſuchen. Gönnt mir den Schlaf niemand!

La Feu. Laß dir doch vorleſen!

Blaſius. Laß mich!

La Feu. Das will ich am Fenſter ſingen. Du haſt ja Myladys die Promenade verſprochen.

Blaſius. Ich komm vielleicht.

Vierter Auftritt.

Wild. Vorige.

Blaſius. (begegnet Wild und dem Kapitain an der Thür.) Hätt ich doch bald einen Gang vergebens gethan. (ſetzt ſich ſtill hin.)

La Feu. (Lieſt ſeine Verſe denn ab, Mohr ſpielt mit Kindereyen.)

Kapitain. Brav daß ich Sie find'.

Wild. Gut! ſehr gut!

Kapitain. Sie wiſſen doch, daß ich Sie nicht leiden kann?

Wild. Darnach hab ich noch nicht gefragt.

Kapitain. So will ich's Ihnen zeigen. He Schottländer! mich ſoll der Donner erſchlagen, Du darfſt Gottes Luft nicht mit mir einziehen. Ich hab vom erſten Blick einen ſolchen Haß auf Dich geworfen, daß meine Fauſt nach Degen und Piſtol greift, wenn ich Dich von weitem erblick. Geſchwind Knabe, mein Gewehr!

Wild. Du weißt Kapitain, daß Du grob und beleidigend biſt, und daß ich Dir dann nichts ſchuldig bleib. Du zwangſt mich, Dir in Holland eine Kugel zu geben, und bey meiner Seel! es ſchmerzte mich, da ich Dich ſinken ſah, ſo um nichts und wieder nichts.

Kapitain. Deine Kugel ſtak tief, aber eine Kugel die im Fleiſch ſitzt, iſt keine Kugel, und zündet nur die Lebens-Geiſter an. Glaub mir, wann Du niederfällſt, pfeif ich Dir ein Sterblied, das meine Matroſen pfeifen, wenn der Sturm am toll'ſten wüthet.

Wild. Dank Kapitain! wie Du willſt.

Kapitain. Weil ich will, und muß. Weil Du für mich ein ſo krötenmäßiges, fatales Anſehen haſt. Weil, wenn ich Dich ſeh, meine Nerven zucken, als wenn mir einer den widrigſten Laut in die Ohren brüllte.

Wild. Ich kann Dir ſagen, daß ich Dich leiden kann. Demohngeachtet — wenn mir's kein Ernſt iſt, um des Spaßes halben. Ich hätt heute nicht nöthig mein Leben wegzuwerfen, doch weil Du brav biſt, und wir nun einmal nicht an einem Ort zuſammen leben können, und ich jetzt hier leben muß —

Kapitain. Das iſt hübſch! Weißt Du was? Schottländer! ich muß jetzt zum General, wir wollens bis Morgen verſparen.

Wild. Auch gut! So geh ich erſt in die Bataille.

Kapitain. Und ich mit. Aber der Teufel ſoll Dich holen, wenn Du Dich todtſchießen läſſeſt. Das merk Dir! (ab.)

*

Ebendaſelbſt: Shakeſpeare war dieſen jungen tumultuariſchen Geiſtern ꝛc. Vgl. den oben citirten Aufſatz von Stahr. — Die wichtigſte Schrift in dieſer Hinſicht, gleichſam das Manifeſt der jungen Schule, war Gerſtenberg's „Verſuch über Shakeſpeare's Werke und Genie" in den von ihm herausgegebenen „Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur," (mit Beiträgen von Klopſtock, Sturz, Schönborn, Reſewitz ꝛc.) 1766 fgg.: Sammlung II, Brf. 14—18. — Auch die Schilderung von dem Eindruck, welchen die eben erſchienene Ueberſetzung des Shakeſpeare von Wieland auf die damalige Jugend machte, in Goethe's Dichtung und Wahrheit, Bd. III iſt hier zu vergleichen.

Zu pag. 223: Es giebt von Goethe ſelbſt ꝛc. Jetzt in den Sämmtl. W. XLIV, 1 fgg. — Es wird nicht unpaſſend ſein, hier eine verwandte Aeußerung Klinger's beizufügen, aus der Vorrede zum erſten Theil des „Theaters," Riga 1786: eine Aeußerung, merkwürdig ſowohl durch die tiefe Selbſtkenntniß, welche ſie verräth, als beſonders auch dadurch, daß ſie mit großer Sicherheit den Punkt trifft, auf welchen in der That Alles ankommt, in dem wir es indeſſen auch heute noch nicht weiter gebracht haben, als zu Forderungen, Ver-

ſicherungen, Klagen — den nationalen. Die Stelle ſelbſt lautet: „Die Klagen ſind unendlich, die man über die wilden Producte führt, die zu Zeiten in der deutſchen Welt, und beſonders fürs Theater erſcheinen. Ich weiß nicht, in wie weit es bey dieſen Herrn charakteriſtiſch iſt, wie wahr und tief es in ihnen liegt, und darauf käme es doch bey der Beurtheilung hauptſächlich an. So viel iſt indeſſen gewiß, daß wir Deutſche durch dieſe Verzerrung gehen müſſen, bis wir ſagen mögen, ſo und nicht anders behagts dem deutſchen Sinn. Nichts reift ohne Gährung. Gewiß ſind die kalten, beſchränkten Regeln des franzöſiſchen Theaters mit ſeiner Declamation, dem thätigern, rauhern und ſtärkern Geiſt der Deutſchen nicht genug; aber eben ſo gewiß iſt er nicht muthwillig, launig und beſonder genug, um's allgemein mit dem engliſchen Humor und ſeinen Sprüngen zu halten. Alſo wäre das wilde Thun bisher doch nichts anders, als eine Form zu ſuchen, die uns behage! Machten wir eine Nation aus, ſo hätten wir dieſelbe gewiß vorgefunden, denn es läßt ſich wol mit Gewißheit ſagen, daß in dieſem Fall, die Wiſſenſchaften bey uns, mit unſern Nachbarn gleich fort gegangen wärrn. Warum ſoll unſer Theater auf franzöſiſche Form gemodelt ſeyn, da wir Deutſche ſind, und der Galanteriekram, wovon Racinens Helden ſtrotzen, unſerm Character ſo fremde iſt? Warum auf engliſche, da wir ſo fern von der ſprudelnden Laune dieſer Inſulaner ſind? Ein Charakter voll Gradheit, Biederkeit, Muth, Beharrlichkeit, Starrſinn, greift ins Herz des deutſchen Volks, da es nicht weiß, wohin es die galanten Griechen und Römer der Franzoſen, und die übertriebenen Carricaturen des neuern engliſchen Theaters ſetzen ſoll. Genug, die einfachſte Form iſt gewiß die beſte" ꝛc.

Zu pag. 323: Zwar waren ſchon lange vor Goethe einzelne Verſuche gemacht worden. Namentlich der in der vorigen Vorleſung erwähnte J. E. Schlegel'ſche Hermann (ſ. o. p. 298), deſſen nationales Elemrnt Mendelsſohn in den Lit. Br. (v. 1765, Bd. XXI, p. 113) nachdrücklich hervorgehoben hatte: „Hermann iſt unſeren Sitten weit angemeſſener (als die Trojanerinnen deſſelben Verfaſſers). Ein deutſches Original, ein Vorwurf, der in der Geſchichte Deutſchlands ſo wichtig iſt, deutſche Heiden, altdeutſche Geſinnungen und ein Sieg der deutſchen Liebe zur Freiheit über die grenzenloſe Ehrbegierde der Römer; können deutſche Zuſchauer hiebei gleichgültig ſein?" ꝛc. Ein Trauerſpiel Arminius von dem berühmten Juſtus Möſer (1749) war bereits 1751 zu Wien aufgeführt worden: Deutſche Schaubühne zu Wien, Bd. II. Vgl. Chr. H. Schmid (den Gießner, Verf. der oft citirten Chronologie): „über die verſchiedenen deutſchen Gedichte, die ſich auf die Geſchichte von Hermann oder Arminius gründen," im Journal von und für Deutſchland. Jahrg. 1792, Heft IX, p. 765 ſgg. — Daß es indeß mit der bloßen Deutſchheit nicht abgethan, erkannte Goethe ſehr richtig: ſ. u.

Ebendaſelbſt: Klopſtock. Klopſtock hat im Ganzen ſechs dramatiſche Stücke geſchrieben, drei geiſtliche und drei vaterländiſche: der Tod Adams (in drei Akten, 1757, in Proſa, welche Gleim nach ſeiner Art verſificirte: Berl. 1766), Salomo, ein Trauerſpiel (in Jamben, 1764), David, Trauerſpiel (1772). Die drei patriotiſchen Stücke oder wie Klopſtock ſelbſt ſie nannte: Bardiete für die Schaubühne, bilden zuſammen eine Trilogie, deren Gegenſtand Hermann der Cherusker iſt: Hermanns Schlacht (1769; dieſe wurde auch ſpeciell für die

Bühne bearbeitet von Joh. Gottfr. Dyk: Leipz. 1784), Hermann und die Fürſten (1784) und Hermann's Tod (1787). Daß von allen ſechs Stücken keines jemals die Bretter beſchritten hat, braucht wohl nicht erſt erwähnt zu werden. Vgl. Gervin. IV, 157 fg.

Ebendaſelbſt: Goethe ſelbſt hatte. Dichtg. und Wahrh. IV: S. W. XLVIII, 271.

Zu pag. 325: das theatraliſche Seitenſtück zu Leſſing durch Eckhof gebildet. Vgl. Rötſcher im Leben Seidelmann's, p. 181. — Leider iſt dieſer „Vater der deutſchen Schauſpielkunſt" ohne das biographiſche Denkmal geblieben, das ſeines großen Ruhms, größeren Verdienſtes würdig wäre. Ihm daſſelbe nachträglich zu erreichten, iſt jetzt, wo der Zauber ſeines Spieles längſt entſchwunden, ja wo es unter allen Lebenden wohl keinen Einzigen mehr giebt, der noch aus eigener Anſchauung ſich einer Eckhof'ſchen Darſtellung entſinnen könnte, nicht mehr möglich. Man kann einen Schauſpieler ſchildern nach fremden Berichten, man kann erzählen: ſo ſoll er geweſen ſein, ſo auf die Einſichtigſten, die Beſten ſeiner Zeit hat er gewirkt: dagegen ſein Weſen wirklich darſtellen, ihn der Nachwelt lebendig vor's Auge führen, ſagen: ſo war er! und das Alles ohne ihn jemals mit Augen geſehn, den Klang ſeiner Stimme gehört zu haben — wer möchte das Wagſtück unternehmen?! So auch, um Eckhofs verwaiſte Urne zu ſchmücken, bleibt nichts mehr übrig, als aus den Notizen, den Urtheilen, den Schilderungen, die ſich hier und dort über ihn zerſtreut finden, ein Moſaik zuſammenzuſetzen, das von der lebendigen Größe des berühmten Künſtlers allerdings nur einen ſehr ſchattenhaften Abriß geben kann. Auch dieſe Arbeit, (eine verdienſtliche ohne Zweifel, ſogar eine ſehr nöthige, damit nicht am Ende auch noch dieſes Material verloren geht oder doch in Vergeſſenheit geräth) bleibt noch zu thun; wenigſtens dürften die beiden jüngſten Verſuche, welche uns bekannt geworden (in Henning's Ehrentempel, im 5. oder 6. Band, und ganz neuerlich in der Weber'ſchen Illuſtrirten Theaterzeitung, Jahrg. 1846) ſie noch nicht überflüſſig gemacht haben. Das vorzüglichſte Material bietet auch hier wieder das Leben Schröder's von Meyer, im erſten Bd. ſowie das „Verzeichniß der von Eckhof ſeit dem 2. Mai 1764 bis zum 20. Auguſt 1769 geſpielten Rollen," mit kurzen Beurtheilungen von Schröder*): ebendaſ. II, 2, 13—21. Ferner zwei Aufſätze in Iffland's Almanach für Theater und Theaterfreunde ꝛc. Jahrg. 1807, p. 1—49, der erſte von Iffland ſelbſt

*) Von denen indeſſen ein etwaiger künftiger Biograph Eckhof's (in dem oben erörterten, eingeſchränkten Sinne) nur ſehr vorſichtigen, ſehr kritiſchen Gebrauch zu machen haben wird. Ich will damit nicht geſagt haben, als ob die Eiferſucht, welche Schröder (zu Zeiten wenigſtens: ſ. a. a. O. p. 189) gegen Eckhof empfunden, und die wohl allerdings Niemand weniger geſchont haben mag als Eckhof ſelbſt, ſein Urtheil wiſſentlich getrübt hätte. Aber wenn z. B. Eckhof's Patelin von Leſſing (Hamb. Dramat. St. 14: S. W. VII, p. 65) „ganz vortrefflich" genannt, von Iffland ſeinen vorzüglichſten Rollen beigezählt (Theateralm. f. 1807, p. 7), von Nicolai ſeinem Odoardo, ſeinem Kodrus — anerkannten Meiſterrollen Eckhof's — gleichgeſtellt wird (Reiſe IV, 580): und wenn nun bei Allem dieſem Schröder über eben dieſen Patelin urtheilt, Eckhof habe darin „mit dem zotenvollſten Hanswurſt gewetteifert" —: ſo iſt dies, glaube ich, allerdings hinreichend, vorſichtig zu machen in der Würdigung nicht nur dieſer Schröder'ſchen, ſondern überhaupt aller Urtheile über Schauſpieler, von denen man der eigenen Anſchauung entbehrt.

(womit einige gelegentliche Bemerkungen in Iffland's Selbſtbiographie zu vergleichen: Meine theatraliſche Laufbahn, Leipz. 1798, ſowie auch ſeine Theorie der Schauſpielkunſt, Berlin 1815), der andere von Nicolai: vgl. deſſen Reiſe, Bd. IV, p. 578 fgg. Nimmt man hiezu die vereinzelten Urtheile und Andeutungen Leſſings in der Dramaturgie, ſowie die Theatergeſchichten von Löwen und Schütz, (beſonders letztere p. 248 fgg.), Brandes in ſeinem Leben II, 268 und ſonſt, endlich Eckhof's eigene Bemerkungen über Kunſt und Künſtler im (Reichardt'ſchen) Theaterkalender für 1779, ſo dürfte man das Hauptſächlichſte, woraus ſich heutzutage ein Bild von Eckhof noch gewinnen läßt, beiſammen haben. Für dieſen Ort natürlich muß eine gedrängte Ueberſicht der äußeren Lebensumſtände genügen. — Konrad Eckhof wurde den 12. Auguſt 1720 zu Hamburg geboren, der Sohn eines hamburgiſchen Stadtſoldaten. Nachdem er einige Jahre als Schreiber gearbeitet, betrat er die Bühne zuerſt unter Schönemann, am 12. Januar 1740, an demſelben Tage, in demſelben Stück, auf demſelben Schauplatz, wo auch die Mutter des großen Schröder, die nachherige Frau Ackermann (ſ. o. p. 304), zum erſten Mal die Bretter betrat. Siebzehn Jahre blieb er der Schönemann'ſchen Truppe treu, alle ihre Wanderungen, ihre Entbehrungen und Drangſale theilend; dann (1757), nach einem kurzen Verſuch eigener Principalſchaft (Chronol. p. 185), trat er zur Koch'ſchen Geſellſchaft. 1764 ging er zu Ackermann nach Hamburg; hier war es, wo Schröder neben ihm ſpielte. 1769 finden wir ihn bei der neuen Unternehmung, welche Seyler in Hannover eröffnete. 1774 wurde er nach Weimar berufen, um hier die Leitung des neu zu begründenden Hoftheaters zu übernehmen. Allein der bekannte unglückliche Schloßbrand machte dieſen und anderen künſtleriſchen Entwürfen ein jähes Ende. Mit der übrigen Geſellſchaft trat Eckhof nun, in gleicher Eigenſchaft, in die Dienſte des Herzogs von Gotha über. Doch ſchon am 16. Juni 1778 ſtarb er; ſeine letzte Rolle (am 6. April 1778) war der Geiſt im Hamlet geweſen: vgl. Iffland a. a. O. 28. Seine Frau, eine Tochter des ehemaligen Principals Spiegelberg, welche er 1746 geheirathet hatte, ſoll ſich in früheren Jahren in Kammermädchen und ähnlichen Rollen ausgezeichnet haben (vgl. Chronol. p. 124); ſie ſtarb in Blödſinn — arm, elend, vergeſſen, die Wittwe Eckhof's!! zu Gotha 1790. — Von Geſtalt war Eckhof klein und unanſehnlich; ſeine hohen Schultern, die dicken Knöchel ſollen auf den erſten Anblick einen ungünſtigen Eindruck gemacht haben. Sein blaues Auge war nicht groß, doch um ſo glänzender. Seine ganze Haltung auf der Bühne nennt Iffland unübertrefflich. Vgl. ſein Portrait vor dem Reichardt'ſchen Theat. Kal. f. 1775, in Lavater's Phyſiognomik Bd. III, auch (nach einem Graff'ſchen Gemälde) in dem oben citirten Ehrentempel. Ueber Alles entzückend ſoll ſein Organ geweſen ſein: ein Organ, „das an donnernder Macht, Zartheit und Wohllaut ſeines Gleichen auf der deutſchen Bühne noch nicht gefunden hat" (Iffld. a. a. O. 11) und das er mit tiefſtem Kunſtverſtändniß zu gebrauchen wußte. — Als Schauſpieler ſoll er von jeder Art falſchen Künſtlerſtolzes frei geweſen ſein; man rühmt ihm nach, daß er noch in den ſechziger Jahren, in der Sonnenhöhe ſeines Ruhms wie ſeiner Kunſt, oft die untergeordnetſten Rollen, Bediente u. dgl. übernommen. Als Principal dagegen ſoll er mitunter ein wenig pedantiſch geweſen ſein: (Iffld. a. a. O. p. 19, Schröd. Leb. I, 301 fgg) eine Schwäche übrigens, die durch ſeinen immer regen Eifer, ſeine Treue, ſeinen künſtleriſchen wie ſittlichen Ernſt

reichlich aufgewogen ward. Als ſeine Triumphe im tragiſchen Fach bezeichnet Iffland den d'Orbeſſon, den Hausvater von Diderot, Greſſet's Schwermüthigen, den Vater im Galeerenſclaven, Drosman, Kodrus, den alten Barnevell (im Kaufmann von London), Richard den Dritten (d. h. den Weiße'ſchen: ſ. o. p. 309), Odoardo; auch den Tellheim in der Minna von Barnhelm, ſowie den Mellefont in der Sara Sampſon ſoll er, ſelbſt noch in ſpäten Jahren, vorzüglich gegeben haben. Von ſeinen komiſchen Rollen werden Marivaux' Bauer mit der Erbſchaft, Patelin (doch ſiehe oben die Note unterm Text), der taube Apotheker, Agapito in Goldoni's verſtelltem Kranken ꝛc. vorzugsweiſe gerühmt. Auch als Schriftſteller iſt Eckhof thätig geweſen, namentlich als Ueberſetzer einiger Luſtſpiele: Chronol. p. 362. Einige Gedichte und andere derartige Reliquien von ihm ſ. in Reichardt's Theat. Kal., Jahrg. 1775 p. 6, 1776 p. 34, 1779 p. 8. — Ich ſchließe mit nachſtehenden Worten Nicolai's, aus der Reiſe IV, 578—581, die auf geſchickte Art Eckhof's hauptſächlichſte Verdienſte ſowie ſeinen Einfluß auf die deutſche Bühne kürzlich zuſammenfaſſen: „Eckhof war der erſte, welcher anfieng die dramatiſchen Werke aller Nationen jede nach ihren Sitten zu ſtudiren, und jede auf eine andre Art zu behandeln. Er war der erſte, welcher anfieng, die Anlage eines Stücks nach verſchiedenen Seiten zu betrachten, und die Abſicht jeder Situation zu erforſchen. . . . Nun verſchmähte er allen theatraliſchen Flitterſtaat der Deklamation die auf Stelzen gieng, und ſuchte die wahren Töne der Natur. Er führte ins Trauerſpiel den ſimplen Ton ein, welcher der Würde und der Zärtlichkeit gleich fähig iſt, und wuſte ihn von der ſimpelſten Sentenz bis zum feurigſten oder wüthendſten Ausdrucke abzuſtufen. Er führte zuerſt in die Luſtſpiele den natürlichen ungezwungenen Konverſationston ein, ſo wie er im gemeinen Leben unter Leuten von Erziehung herrſcht. Er führte zuerſt den wahren Ton der Natur ein, der dem vorgeſtellten Charakter und der Situation vom niedrigſten Poſſenſpiele bis zum feinſten Charakter des höheren Luſtſpiels, bis zum erhabenſten und zum rührendeſten Trauerſpiel immer angemeſſen, ungezwungen und natürlich bleibt. . . . Dieſer große Mann ſchuf das ganze hamburgiſche Theater um, und zog eine ziemliche Anzahl vortrefflicher Schauſpieler. Dies gab der hamburgiſchen Bühne den großen Vorzug vor allen Schaubühnen Deutſchlands; ſo daß man mit Recht ſagen kann, daß diejenigen jetzt lebenden Schauſpieler und Schauſpielerinnen, von denen man ſich zum Wachsthume der Kunſt mit Rechte etwas verſprechen darf, alle (nur ſehr wenige ausgenommen) ſich in Hamburg ſelbſt, oder doch nach hamburgiſchen Schauſpielern ſich gebildet haben.“

Zu pag. 326: Schröder. Was Eckhof ſeine Zeitgenoſſen ſchuldig geblieben, eine umfaſſende kunſtverſtändige Darſtellung ſeines Lebens und Wirkens, das iſt Schrödern in reichem Maße und auf die glücklichſte Weiſe erwieſen worden. Des Meyer'ſchen Buches haben wir faſt auf jeder Seite dieſer Anmerkungen gedacht; außerdem haben Tieck (im Phantaſus III, Abth. 2, auch in vielen Stellen der dramaturg. Blätter), Böttiger (in der Minerva f. 1807), Schink (in den Zeitgenoſſen III, Heft 1, p. 35—82) ſich in einer ſolchen Vollſtändigkeit über ihn ausgeſprochen, daß wir doppelten und dreifachen Grund haben, uns hier lediglich auf eine flüchtige Skizze der äußeren Lebensumſtände zu beſchränken. — Friedr. Ludw. Schröder wurde 1744 zu Schwerin ge-

boren Sein erſtes Debut auf den Brettern hatte er als zweijähriges Kind, in Petersburg, in einem Feſtſpiel vor der Kaiſerin Eliſabeth. Sodann längere Jahre von ſeinen Aeltern (dem Ackermann'ſchen Ehepaare) getrennt, hatte er eine wüſte, armſelige Kindheit zu verleben. Endlich 1759 mit ſeinen Aeltern wieder vereint, betrat er aufs Neue die Bühne, theils in niedrig komiſchen Rollen, theils und vornämlich als Tänzer, in welcher Eigenſchaft, ſowie durch Erfindung neuer glänzender Ballete, er excellirte. Inzwiſchen lebte er mit ſeinem Stiefvater Ackermann in ſtetem Unfrieden, was wiederum eine Reihe wüſter, abenteuerlicher Jahre, bei verſchiedenen Truppen, zur Folge hatte. Als Ackermann ſich (Ende der ſechziger Jahre) vom Theater zurückzog, übernahm Schröder, in Gemeinſchaft ſeiner Mutter, die Leitung der Truppe. 1779 gaſtirte er in Berlin und machte dann eine Kunſtreiſe durch Deutſchland, auf welcher er, beſonders durch ſeine Darſtellung Shakeſpear'ſcher Rollen, überall den außerordentlichſten Beifall erwarb. Zuletzt nahm er ein Engagement in Wien an (1781): jedoch nur auf kurze Zeit. Schon 1785 war er wieder in Hamburg, wo er nun eine eigene Unternehmung begründete: die vortrefflichſte ohne Zweifel, welche die deutſche Bühne damals beſaß. 1798, verſtimmt durch allerhand Zerwürfniſſe mit dem Publikum ſowohl wie mit den Mitgliedern ſeiner eigenen Geſellſchaft, legte er die Direction nieder und zog ſich auf ſein Gut Rellingen bei Hamburg zurück. Finanzielle Rückſichten veranlaßten ihn 1811, das Theater wieder zu übernehmen. Allein ſchon im folgenden Jahre zog er ſich aufs Neue zurück. Er ſtarb am 3. September 1816. — Auch ſeine Frau Anna geb. Hart, mit der er ſich 1773 verehelichte, wird als eine tüchtige Darſtellerin geſchildert: ſ. Meyer I, 254 fgg. Schütz, Hamb. Theatergeſch. 439 fgg; ihr Rollenverzeichniß von 1773 —1798, ſteht bei Meyer II, 2, 151 fgg. — Schröder's Geſtalt war groß, von angenehmem Verhältniß, Bruſt, Hände, Füße, wie das Profil des Kopfes von großer Anmuth und Feinheit. Sein Haar war blond, die Farbe friſch. Als das ähnlichſte Portrait wird der Kupferſtich von Feder, nach einer Zeichnung von Bendixen, bezeichnet. Sein Organ war angenehm und rein, nur, wo er es leidenſchaftlich erhob, durch Heiſerkeit beeinträchtigt. — Ueber ſeine zahlreichen eigenen dramatiſchen Arbeiten ſ. unten.

Zu pag. 327: Namentlich die Bekanntſchaft mit Shakeſpeare hatte den ungeheuerſten Eindruck auf ihn gemacht. S. das Meyerſche Leben I. p. 223 fgg. ſowie in Kürze den früher citirten Aufſatz von Stahr im Lit. hiſt. Tſchbch. f. 1843.

Zu pag. 329: mit einem dieſer Stücke, dem Hofmeiſter. Das Stück ſelbſt (jetzt im I. Bd. der Tieck'ſchen Geſammtausgabe) erſchien zuerſt 1776; es machte, namentlich in den jüngeren Kreiſen, ungemeines Aufſehen und wurde, ſelbſt von Kennern, für ein Goethe'ſches Stück gehalten: vgl. die näheren Nachweiſe im Gött. Dichtbb. p. 299 fg. — Ueber die Aufführung in Hamburg (am 22. April 1778) berichtet Meyer I, 300 Folgendes: „Die nothwendigen Veränderungen des Hofmeiſters waren Schrödern gelungen. Einen weichen und ſchwärmeriſchen Austritt der Liebe hatte Profeſſor Unzer" (Schröder's Schwager: ſ. o. p. 305) „hinzugedichtet. Madame Schröder war als Guſtchen die Wahrheit ſelbſt. . . . Und dieſer Vater, Schröder! Dieſe ſchaffende Charakteriſtik,

dieſe Abwechſlung, dieſe ächt tragiſche und ächt komiſche Natur, dieſe Töne, die das Herz durchbohrten! Es iſt nicht möglich, Vollkommneres zu leiſten. . . . Der hat Schrödern nicht ganz geſehen, der nicht den Major im Hofmeiſter von ihm geſehen hat.“ Den Hofmeiſter ſelbſt gab Chriſt: ebendaſ. 299; vgl. unten. — Ueber die Aufführung in Berlin, wo Schröder im Hofmeiſter gaſtirte, und ihren (gleichfalls ungünſtigen) Erfolg ſ. Meyer a. a. O. 312 und Plümicke, p. 297.

Ebendaſelbſt: ging der Götz . . zum erſten Male . . über die Bühne. Schröder's Leben I, 271: „Die laute Stimme einiger deutſch geſinnten Leſer begehrte die Aufführung des Götz von Berlichingen. Den erklärten ſie für das Meiſterſtück dramatiſcher Kunſt, wogegen Emilia Galotti Pfuſcherarbeit ſey. Schröder machte kleine Abänderungen, wodurch die Verwandlungen des Schauplatzes ſich minder drängten. Er ließ die Angabe der Auftritte drucken, damit Unbeleſene wußten wohin ſie blickten. Er beſetzte die Rollen ſo vortheilhaft als möglich, und einige derſelben ſind ſchwerlich irgendwo meiſterhafter ausgeführt. Reineckens Götz, Brockmanns Weißlingen, Dorotheens Marie, die Eliſabeth der Madam Reinecke, mußten dem Dichter und ſeinen Freunden genügen. Charlottens Adelheid war, nach Schröders eigenem Urtheil, das Vollkommenſte was dieſes glückliche Naturkind geleiſtet, was er je auf irgend einer Bühne geſehn. Selbſt von den Nebenrollen ward manche vorzüglich gut gegeben, und keine verfehlt. Schröder übernahm den Bruder Martin, den Lerſe, und den Aelteſten des heimlichen Gerichts, damit ihnen nicht ein würdiger Vertreter gebreche. Die Verſchiedenheit der Rollen und ihres Anzugs, die unübertreffliche Mannigfaltigkeit ſeiner Darſtellung, verhinderten durchaus daß er in der einen an die andre erinnerte. Mit dem Kloſterbruder war er ſelbſt am beſten zufrieden; doch ging der zu ſchnell und zu beſcheiden vorüber, um von der Menge ſehr bemerkt zu werden“ ꝛc. Auch bei Schütz p. 416 fgg. wird dieſer Darſtellung des Götz als „einer der merkwürdigſten theatraliſchen Erſcheinungen“ ausführlich gedacht. Ueber den Erfolg jedoch ſind die beiden Berichterſtatter abweichender Meinung. Während Schütz von „großem und gerechtem Beifall“ ſpricht (p. 418), läßt Meyer a. a. O. verſtehen, daß der Beifall nur ein theilweiſer, nichts weniger als enthuſiaſtiſcher geweſen. Nachhaltig war er auf keinen Fall: wie das Stück ſich ja auch nirgend für die Dauer auf dem Repertoire erhalten hat, noch, beim Mangel eines eigentlichen dramatiſchen Mittelpunktes, erhalten konnte oder in Zukunft erhalten wird. Daß jene Aufführung aber demungeachtet für die hamburger ſowohl wie für die geſammte deutſche Bühne von äußerſter Wichtigkeit geweſen, darin ſtimmen beide Erzähler überein. Wir wollen Schütz' Worte (p. 418 fg.) hieherſetzen: „Die Folge, welche dieſer in ſeiner Art ſo einzige und treffliche Göz in ganz Deutſchland hatte, zeigte ſich bald auch in Hamburg. Der theatraliſche Geſchmack der Hamburger nahm eine neue Richtung. Die bald danach eingeführten Shakeſpearſchen Stücke gaben dieſer Richtung neue Schwungkraft. Ein Göz und Hamlet, Göthe und Shakeſpear veranlaßten unverſchuldet ein Heer unberufener Nachahmer, die jenen Muſtern nachſchritten oder nach — hinkten. Die deutſche Litteratur und vaterländiſche Bühne ward mit vaterländiſchen, von Deutſchheit und Mannkraft und Heldennatur oder Unnatur ſtrozenden, unregelmäßigen Stücken überſchwemmt. Turniere, Kampfgewirre, Mord- und Blutzenen jagten einander. Das regelmäßige beßre Trauer- und Luſtſpiel ward

oder ſchien eine Zeitlang durch Lärm- und Spektakelſtücke auch von der deutſch-hamburgiſchen Bühne verdrängt.“ Vgl. auch die Aeußerung von Eckhof in Iffland's Theat. Kal. v. 1807, p. 21 fgg.

Zu pag 331: woranf bereits Schröders Biograph aufmerkſam gemacht hat. I, 290: „Schröder hat keinen Dichter höher geſchätzt und tiefer ſtudirt (als Shakeſpeare). Selbſt ſeine Fehler, wenn er deren hat, die nicht vielmehr Fehler ſeiner Zeit und ihrer Bedingniſſe genannt zu werden verdienen, waren ihm nicht anſtößig. Erlaubte er ſich dennoch nicht, ihn unverändert auf die Deutſche Bühne zu bringen, nahm er Abkürzungen mit ihm vor, ſo zog der vorſichtige Schauſpielvorſteher ſicherlich mehr den Geſchmack ſeiner Zuſchauer und ſeiner Zeit, als den ſeinigen zu Rathe. Sogar im Vaterlande des Dichters hat man ſich zu ähnlichen Aufopferungen genöthigt geſehn. Schröder gab ihm dagegen, faſt bei jeder Vorſtellung, mehr von ſeinen Schätzen zurück. Seine gedruckten Bearbeitungen ſind weder was ſie bei den erſten Vorſtellungen waren, noch bei den letzten wurden. Begehrt jetzt ein Publikum mehr, verträgt es mehr, ſo würde Schröder, wenn es von ihm abhinge, nicht anſtehn es zu befriedigen. Bei dem Allen verdient was er gegeben von ſeinen Nachfolgern wohl zu Rathe gezogen zu werden. Die Erfahrung des Verſtändigen iſt nie untrüglich, aber nur der Unverſtändige kann verſchmähen auf ſie zu achten.“ — Vgl. hiemit die verſchiedenen dahin einſchlagenden Aufſätze von Goethe (z. B. Shakeſpeare und kein Ende, vom Jahre 1813 ꝛc.) ſowie, um gleich die Extreme bei einander zu haben, Tieck in den dramaturg. Bl. In Kürze auch Stahr a. a. O.

Zu pag. 332: die erſte Aufführung eines Shakeſpeare'ſchen Stückes. Vgl. über dieſe erſte Darſtellung des Hamlet Meyer a. a. O. Schütz 451 fgg. Brockmann (von dem ſogleich das Nähere) gab den Hamlet, Dem. Ackermann d. Ä. (die nachherige Unzer) Ophelia, Reinicke den König, ſeine Frau die Königin, Schröder den Geiſt. Das Stück ward in Hamburg allein in drei Monaten (bis zum 13. December) dreizehn Mal gegeben. Schon im November waren Laertes und die Todtengräberſcene, die in der erſten Bearbeitung fehlten, aufgenommen worden; doch machte die letztere beim Hamburger Publikum kein Glück und mußte bald wieder entfernt werden: Schütz 453. — Im Uebrigen bedarf es für den Kenner der damaligen Epoche wohl kaum eines Winkes, daß dieſer außerordentliche und allgemeine, ſich mit zauberhafter Schnelle durch ganz Deutſchland fortſetzende Beifall, welchen Hamlet fand, keineswegs bloß auf äſthetiſchen Gründen beruhte, daß es nicht bloß Verehrung des Dichters, des Kunſtwerks war, was durch ganz Deutſchland, in großen und kleinen Städten, auf Hoftheatern und wandernden Bühnen, überall Hamlet zum Lieblingsſtück nicht etwa bloß der Gebildeten, der Kunſtverſtändigen — nein, auch der Menge, auch des Publikums im Allgemeinen erhob: vielmehr dieſer Beifall war eine unmittelbare, bewußtloſe Folge jener tiefen innerlichen Verwandtſchaft, welche zwiſchen dem Helden des Stücks, dem ſentimentalen, grübelnden, in Skepſis verſchmachtenden Prinzen von Dänemark, und der ſentimentalen, grübelnden, weltſchmerzlichen Stimmung der damaligen deutſchen Welt beſtand. Man ſchaute in Hamlet ſich ſelber an: ein ſolcher Grübler, über der Reflexion die That verſäumend, war auch das deutſche Volk; ſo, an der Sophiſtik des eigenen Gefühls, thatlos,

ruhlos, zehrte auch die deutſche Jugend ſich ab. Es würde eine intereſſante, durch ihren Umfang, ihren Reichthum überraſchende Ueberſicht geben, wollte man (wozu hier freilich der Raum gebricht) einmal in leiblicher Vollſtändigkeit Alles zuſammenſtellen, aus Literatur, Theater, Sitten und Gebräuchen, worin dieſe ungeheure Wirkung des Hamlet ſich kundgegeben. Von Goethe's Wilhelm Meiſter (in dem es wahrlich nicht bedeutungslos iſt, daß gerade Hamlet den Mittelpunkt des Theaterromanes bildet) bis zu den — Tarokkarten mit Figuren aus Hamlet!! welche ums J. 1782 in Deutſchland Mode waren (Reichardt's Theat. Kal. 1785, p. 118): welche Fülle, welche Abſtufung der Erſcheinungen! —

Ebendaſelbſt: Brockmann, der Darſteller des Weißlingen. Joh. Franz Hieron. (nach Anderen, z. B. der Chronol. p. 313, Franz Karl) Brockmann, geb. 1745 zu Grätz in Steiermark, betrat, nachdem er als Barbierlehrling, Bedienter ꝛc. allerhand Abenteuer beſtanden hatte, die Bühne zuerſt 1760 zu Laibach, bei einer unbedeutenden wandernden Truppe. Im Frühjahr 1771, als Schröder, nach dem Tode ſeines Stiefvaters, das hamburger Unternehmen neu organiſirte, zeigte er ſich zuerſt dem hamburger Publikum, das ſeinen Darſtellungen jedoch längere Zeit nur wenig Geſchmack abgewinnen konnte, und auch dann nur in Luſtſpielrollen (Meyer I, 219, 227). Die erſte tragiſche Rolle, mit welcher er, um die Theaterſprache zu reden, durchſchlug und ſeinen Ruf als „der erſte Helden- Liebhaber und Charakterſpieler Deutſchlands" begründete, war der Eſſex in der Gunſt der Fürſten (28. Juli 1773: a. a. O. 257). Seinen hauptſächlichſten Triumph aber errang er als Hamlet, ſowohl in Hamburg: a. a. O. 291, als in Berlin, wo er Ende 1777 gaſtirte; den Hamlet mußte er elfmal wiederholen: Plüm. p. 291. Daß er hier zuerſt herausgerufen wurde (das heißt nicht bloß als der erſte Schauſpieler, dem dieſe Ehre in Berlin, ſondern der erſte, dem ſie in Deutſchland überhaupt widerfuhr; der nächſte war Schröder in Berlin: Plümicke 298; ſein erſter Hervorruf in Hamburg fand erſt kurz vor ſeinem Abgange nach Wien ſtatt, in der Rolle des Albrecht in Agnes Bernauer: Meyer I, 354), wie auch daß man ihm zu Ehren eine Medaille prägte, (mit den Umſchriften: Brockmann actor utriusquo scenae potens. Peragit tranquitta potestas quod violenta nequit) iſt in der Vorleſung ſelbſt erwähnt worden; das Nähere bei Plümicke, p. 294 ſg.) Von Berlin ging er nach Wien, wo damals, unter dem reformirenden Einfluß Joſephs II, einige anſehnliche Verſuche gemacht wurden, die Bühne zu heben und ein bedeutendes Perſonal zu verſammeln: ſ. u. p. 359. Auch Brockmann wurde engagirt, gefiel jedoch auch dem Wiener Publikum Anfangs nur in geringem Grade: Nicolai's Reiſe IV, 589 ſg. Eine kurze Zeit (1789 — 1790) war er ſelbſtändiger Direetor der Bühne. Er ſtarb zu Wien den 12. Aprll 1812. — Meyer I, 260 ſgg. giebt folgende vortreffliche Schilderung ſeiner Perſon und ſeines Spiels: „Von dieſer Zeit an" (d. i. der oben erwähnten Darſtellung des Eſſex) „ward Brockmann als der erſte Helden-, Liebhaber- und Charakterſpieler Deutſchlands ausgerufen, und blieb im Beſitz dieſes Faches, bis ihn ſeine Jahre demſelben entzogen. Unter den Rollen dieſer Art ſind die heftigen mehrentheils die glänzendſten. Und da die wenigſten Zuſchauer ſich Mühe geben wollen und können, den Eindruck welchen der Dichter hervorbringt, von dem zu ſondern der dem Schauſpieler gebührt, ſo entſtand das allgemeine Vorurtheil, Brockmann ſey

vorzüglich für die geeignet, welche man Würgengel zu nennen beliebt. Er beſaß in der That was dieſe Täuſchung befördern konnte. Er war ein ſchöner Mann, dem ſeine auffallende Aehnlichkeit mit Leſſing bei Kunſtrichtern das Wort redete. Sein Auge war ausdrucksvoll und feurig, ſeine Stimme blieb in ihren leiſen und lauten Tönen wohlklingend, er beſaß Stolz, Anſtand und Lebhaftigkeit. Keine günſtige Begleitung, kein Attribut der Heſtigkeit gebrach ihm; aber die Heftigkeit ſelbſt. Die innere Gluth, die Schröder in jeder Bewegung, in jedem Laut verrieth, ohne die Herrſchaft über ſie aufzuopfern; der Fleck den Zügel ſchießen ließ, ohne die Gleiſe zu verlieren, blieb Brockmann verſagt. Er ſpielte den Heftigen, er erinnerte an ihn; er war es nicht. Sein Feuer blieb redneriſch. Was er jedoch an dem wahren Ausdrucke dieſer Leidenſchaft nicht erreichte, das traf und vergütete er, belohnend und reichlich, in allen ſanfteren Zügen und Uebergängen der Menſchlichkeit, des Mitleids und der Rührung, zu denen der Aufgebrachte von Zeit zu Zeit zurückkehren muß, wenn man ſich nicht von ihm abwenden ſoll. Waren ihm vollends Sinnlichkeit, Spott und Laune beigemiſcht, durfte er ſich zu Schmeicheleien oder Neckereien herablaſſen, ſo mußte er triumphiren. Er gefiel daher auch in Würgengeln mit Recht; nur nicht als ſolcher, ſondern als der liebenswürdige Mann, den Jedermann gern hat. Was ihn außer der Bühne zu einem der angenehmſten Geſellſchafter machte, konnte auf der Bühne nicht mißfallen. Das Liebkoſen, welches die Herzen beſtach; der Blick, der Alles ausdrückte was er wollte; das Geſicht, dem ohne Verzerrung gelang, zur Hälfte Spott, zur Hälfte Ergebenheit zu malen; der Stolz, der in ſeiner Herablaſſung Stolz blieb; die Wolke der Schwermuth, die der Freude Platz machte: ſind nie glücklicher ausgedrückt, als durch ihn. Sein Prinz in der Emilie, ſein Hauptmann Abslut in den Nebenbuhlern, ſein flatterhafter Ehemann, die ſpöttiſche Laune ſeines Hamlet, und Alles was dahin einſchlägt, können nicht übertroffen werden, und ſind vielleicht nicht erreicht ꝛc." — In ſpäteren Jahren ſpielte er Väterrollen, ſowohl Heldenväter, als bürgerliche und komiſche, meiſtens mit großem Erfolg. Ein Urtheil Fichte's über ihn, von der Zeit ſeines letzten Gaſtſpiels in Berlin, 1803, ſteht, in ſeiner abfälligen Herbigkeit, (er nennt ihn „einen Menſchen unter aller Kritik, eine gewiſſe Bauerntreuherzigkeit und erträglich ſonore Stimme macht ſein ganzes Verdienſt": ſ. den eben erſchienenen Briefwechſel Schiller's und Fichte's von J. H. Fichte, Berl. 1847, p. 68) ſo durchaus vereinzelt, daß es ſchon um deßwillen angemerkt, wenn auch noch keineswegs geglaubt zu werden verdient. — Vgl. den Artikel in Erſch und Gruber's Encyclop. XIII, 67 fgg. Sein Bild (zuſammen mit Brückner's, Borchers', Döbbelin's, Chriſt's, der Mécour ꝛc.) ſ. im Reichardt'ſchen Theat. Kal. ſ. 1779. —

Nicht unſchicklich wird ſich an Brockmann's Name ein Verzeichniß der bedeutendſten Hamletſpieler aus den erſten Jahren (bis 1780), da dieſes Stück zur Aufführung kam, anſchließen; eine Rolle, von ſo ungemeiner und nicht bloß theatraliſcher, nicht bloß literarhiſtoriſcher Bedeutung, wie Hamlet für Deutſchland geweſen, verdient wohl, daß wir noch einige Augenblicke dabei verweilen. — Der erſte Hamlet alſo war Brockmann in Hamburg; dann folgte Schröder (ſ. ſein Leben I, 307), Lamprecht (a. a. O. 308) ebendaſelbſt; Böck in Gotha, Reinecke in Dresden, Scholz (ſ. Meyer I, 259 ſg.) in Prag, Lange in Wien (Nicolai's Reiſe IV, 594; vgl. Reichardt's Theat. Kal. 1790, p. 36:

„Man komme nach Wien zu jeder Jahreszeit, man trifft gewiß ſechs bis acht Hamletſpieler müßig am Markt"); Wäſer in Breslau, Borchers in Mainz. S. Theat. Kal. ſ. 1780, p. 7. Sogar eine Dame, Frau Felicitas Abbt, als gute tragiſche Schauſpielerin bekannt (ſie war 1746 zu Biberach geboren, vermählte ſich 1768 mit Karl Fr. Abt, geb. 1740 zu Stuttgart, ſt. zu Bremen 1783, einem renommirten Theaterprincipal jener Zeit, der auch als Schauſpieler in Böſewichter- und komiſchen Rollen vorzüglich geweſen ſein ſoll: Chronol. 219 und öfters; die Frau Abbt ſtarb zu Göttingen 1782, ihr Portrait ſ. vor dem Theat. Kal. v. 1780), unternahm 1779 zu Gotha das tolle Wageſtück, den Hamlet darzuſtellen: Th Kal. 1790, p. 160. Ja zu Stuttgart wurde er, Ende der ſiebziger Jahre, ſogar von — Schikaneder!! geſpielt: Theat. Kal. 1780, p. 6; vgl. Streicher, Schillers Flucht p. 30. Wie auch die elendeſten umherziehenden Banden, ein Ilgener (ſ. o. p. 221; vgl. Reichardt's Theat. Kal. 1780, 7; 1783, 56 ꝛc.) und Conſorten ſich ſofort des Hamlet bemächtigten und ihn nach ihrer Art ausbeuteten, davon geben die Theaterzettel Probe, welche im Theat. Kal. 1783, 60; 1785, 50, 73 ꝛc. mitgetheilt ſind.

Schließlich mag hier noch ein, wie es ſcheint, völlig in Vergeſſenheit gerathenes Curioſum mitgetheilt werden: ein „erſter deutſcher Hamlet," von 1710 und früher, welcher, aus Eckhof's Nachlaß, im Theat. Kal. 1779, p. 47—60 abgedruckt iſt. Allem Vermuthen nach iſt es das Scenarium einer Haupt- und Staatsaction. „Der Titel lautet: Tragoedie. Der beſtraffte Brudermord oder Prinz Hamlet auß Dänemark. Das Stück eröffnet ſich mit einem Prologus, beſtehend aus Nox, in einer geſtirnten Maſchine, Alecto, Thisiphone, Maegera.

Die Nacht von oben.

Ich bin die dunkle Nacht, die alles ſchlaffendt macht,
Ich bin des Morpheus Weib, der Laſter Zeitvertreib,
Ich bin der Diebe Schutz, und der Verliebten Trutz,
Ich bin die dunkle Nacht, und hab' in meiner Macht,
Die Bosheit auszuüben, die Menſchen zu betrüben,
Mein Mantel decket zu, der Huren Schandt und Ruh',
Eh Phöbus noch wird prangen, will ich ein Spiel anfangen;
Ihr Kinder meiner Bruſt, ihr Töchter meiner Luſt,
Ihr Furien, auf, auf, hervor und laßt euch ſehen,
Kommt, höret fleißig zu, was kurtzens ſoll geſchehen.

Die Furien erſcheinen, und fragen die „mit Mohnhäuptern gekrönte Königin der Stille", was ihr Begehren ſey. Sie erzehlt ihnen, daß der König dieſes Reichs ſich in ſeines Bruders Weib verliebt, und ihn, ihr zu gefallen, ermordet habe. Jetzt ſey die Stunde wo er ſein Beylager halte. Sie befiehlt den Furien, im Reich herumzufliegen, die Blutsfreunde ins Netz der Laſter zu verwirren, Uneinigkeit auszuſtreuen, und, kurz, zu machen, daß die, welche in der Nordſee ſchwimmen, darinn erſaufen. Die Furien verſprechen es ihr, ſie ruft: „Fahrt auf!" und nach einer Muſick bricht nun das Trauerſpiel ſelbſt los.

Perſonen.

Geiſt des alten Königs von Dännemark: Erico, Bruder des Königs: Hamlet, Prinz des ermordeten Königs: Sigrie, die Königin, Hamlets

Mutter: Horatio, ein hoher Freund des Prinzen: Corambus, Königlicher Hofmarſchall: Leonhardus, deſſen Sohn: Ophelia, deſſen Tochter: Phantaſmo, Hofnarr: Franciſco, Offizier der Wache: Jens, ein Bauer: Carl, der Prinzipal von den Komödianten: Korporal, von der Wache: Zwey redende Banditen: Zwey Schildwachen: Trabanten, Hofdiener, zwey Komödianten, alle ſtumm.

I. Akt.

1. Sc. Zwey Schildwachen, wovon eine die andre ablöſt. Sie rufen ſich an. „Wer da? — Gut Freund — Was für gut Freund — Schildwache.“ Der andre freut ſich abgelöſt zu werden, und klagt, daß er ſo viel Angſt ausgeſtanden habe. Der Ablöſende ſpottet ihn mit ſeiner Zaghaftigkeit aus. Ja, ſpricht jener, „wenn er dich einſt bey der Karrauſe kriegen wird, du wirſt das miserere domine wohl beten lernen.“ Er erzählt hierauf, es gehe ein Geſpenſt herum, daß ihn ſchon zweymal habe von der Baſtey werfen wollen. Der Spötter zieht ihn nun noch mehr auf, daß er ſich vor einem Geiſt gefürchtet habe; ein todter Hund beiße nicht; er müſſe ein Sonntagskind ſeyn, weil er Geſpenſte ſehe; u. ſ. w. Der andre Soldat geht ab. Es werden Geſundheiten innewendig geblaſen. „Unſer neuer König macht ſich luſtig“ ſagt die neue Schildwache. Indem tritt 2. Sc. der Geiſt neben ihn, erſchröckt ihn und geht ab. „Ach heiliger Antoni von Padua, fängt unſer Kriegsmann an, ſtehe mir bey! Nun ſehe ich erſtlich was mein Kamerad geſagt; O Saint Velten! wenn nur erſt die Hauptrunde vorbey wäre, ich lief als ein Schelm von der Poſt weg!“ Der Geiſt giebt ihm hierauf ſehr geiſtermäßig, „von hinten zu“ eine Ohrfeige daß er „die Muskete“ fallen läßt, und geht ſeiner Wege. 3. Sc. Horatio mit der Runde; alles vollkommen, nach der neuſten Taktik. „Steh Rund, Korporal raus, Burſche ins Gewehr!“ Franciſco und die Wache kommen heraus, geben das Wort ab, und Horatio ermahnet die Schildwache, ſein munter zu ſeyn, und Acht zu haben, weil Prinz Hamlet vielleicht ſelbſten „patrolliren“ möchte. Nun erzehlt die Schildwache ihre Geiſternoth, und indem geht auch der Geiſt übers Theater. „Horatio; bey meinem Leben, es iſt ein Geiſt, und ſieht recht ähnlich dem verſtorbenen Könige von Dännemark. Franciſ. Er gebehrdet ſich kläglich, und läßt, als ob er was ſagen wollte. Hierunter iſt was verborgen.“ 4. Sc. Es kommt jemand: die Schildwache ruft wer da? worauf der Ankommende ſie lange mit „Schweig!“ äffet. Endlich entdeckt ſichs, es iſt Prinz Hamlet: Horatio meldet ihm, daß auf dieſem Rundel ein Geiſt, in Geſtalt ſeines Vaters, den Schildwachen großen Schaden zufüge; Hamlet bezweifelts, „denn die Seelen der Frommen ruhen wohl bis zur Zeit ihrer Erneuerung;“ aber alle, biß auf die Schildwache mit ihrer Ohrfeige, bezeugen, daß dem ſo ſey. Man bläſt wieder Geſundheit. Hamlet fragt was das bedeute, man ſagt ihm, der König mache ſich noch luſtig. Nun ſchüttet Hamlet ſein Herzeleid über die ſchleunige Heyrath ſeiner Mutter, und den Tod ſeines Vaters aus, und daß ſich der neue König, ſo geſchwind, während ſeiner Abweſenheit habe krönen laſſen. Zwar trete er ihm die Krone von Norwegen ab, doch ꝛc. 5. Sc. Der Geiſt erſcheint und Franciſco ſagt ſehr höflich zu Hamlet: „Ihro Durchlaucht, erſchrecken nicht.“ Der Geiſt geht übers Theater, und winket Hamlet: „Der Geiſt winkt mir, ihr Herrn, ſagt der Prinz, ſie treten ein wenig

an die Seite. Horatio mache dich nicht zu weit, ich will dem Geiſte folgen und ſein Begehren vernehmen: (ab). Horatio. Ihr Herrn wir wollen ihm folgen, damit ihm kein Leid wiederſahre." (ab) Der Geiſt winkt bis auf das halbe Theater, „und thut etlichemal das Maul auf." Von Hamlet aufgefodert zu reden, erzehlt er endlich die ganze Geſchichte mit der Vergiſtung; daß ihm nemlich ſein Bruder Saſt von Ebeno, im Schlafe in die Ohren gegoſſen, und hernach vorgegeben habe, er ſey an einem „ſtarken Schlagflüß" geſtorben. Gerechter Himmel, ſagt Hamlet, wo dieſes wahr, ſo ſchwör' ich dir die Rache. Geiſt, ab. 5. Sc. Kommen nun Horatio und Franciſco. „Haben ſich Ihro Durchlaucht vielleicht alterirt?" fragt Horatio beym Eintritt. Hamlet geſteht, der Geiſt habe ihm greuliche Dinge geoffenbart, und er bitte die Herrn, ihm in einer Sache beyzuſtehn, welche Rache erfodere. Sie verſicherns beyde, er verlangt aber noch von ihnen, daß ſie ihre Finger auf ſeinen Degen legen und ſchwören ſollen. Indem ſie rufen: „wir ſchwören!" ruft der Geiſt ebenfalls: „wir ſchwören." Hamlet hälts Anfangs für ein Echo, und verwechſelt dreymal den Platz, endlich aber legt er es für eine Warnung des Geiſtes ſeines „Herrn Vaters" aus, nichts zu offenbaren, und verabſchiedet alſo die beyden Herrn. Franriſeo geht, allein Horatio wird vom Prinzen zurückgerufen. Er theilt ihm, wegen ſeiner bekannten Treue, das ganze Geheimniß der Vergiſtung, und zugleich ſein Vorhaben mit, „von dieſer Stunde an, eine ſimulirte Tollheit anzufangen, und in derſelben Simulation ſeine Rolle ſo artig zu ſpielen, bis er Gelegenheit fände, ſeines Herrn Vaters Tod an dem verfluchten Hund zu rächen:" ab. 7. Sc. König, Königin, Hamlet, Corambus, Staat: Der König befiehlt, die ſchwarze Trauerkleider in Karmoiſin und Purpur zu verwandeln, weil „des ſeeligen Herrn Bruders hinterbliebene Wittwe, ſeine liebſte Gemahlin geworden ſey." Hierauf ermahnt er den Prinzen Hamlet, nicht aufs neue, wie er Willens geweſen, nach Wittenberg zu reiſen, ſondern in Dännemark, oder in Norwegen zu bleiben, weil er ſonſt ſeine Mutter zu ſehr betrüben würde, die ſeine zeitherige Melancholie ſo ſchon ſehr zu Herzen genommen habe. Die Königin fügt ihre Bitten auch hinzu, und Hamlet verſpricht nicht zu reiſen. Der König erkundigt ſich beym Corambus nach ſeinem Sohne Leonhard, ob er mit ſeinem Conſens nach Frankreich reiſe? Corambus. „Ja mit Ober-Conſens, mit Mittel-Conſens und mit Unter-Conſens, Ihro Majeſtät; er hat einen über die Maaſen herrlichen, treflichen, prächtigen Conſens von mir bekommen." Der König ertheilt mehrere Befehle zu einem Carouſel, und ſchließt endlich mit folgenden königlichen Worten. „Vor dieſes mal wollen wir der Luſtbarkeit ein Ende machen, weil der Tag ſich naht, die ſchwarze Nacht zu vertreiben. Sie aber, wertheſte Gemahlin, werde ich nach ihrem Schlafgemach begleiten."

„Kommt, laßt uns Hand in Hand, und Arm umb Arm einſchließen,
„Laßt uns das ſüße Pfand der Lieb' und Ruh genießen." ꝛc.

Zu pag. 333: Karl Theophilus Döbbelin. Geb. zu Königsberg in der Neumark (nach Anderen zu Berlin) 1727, betrat er zuerſt 1750 unter der Neuberin (Chronol. 143 fg.) das Theater, ſpielte 1768 unter Schuch in Berlin (Brandes' Lebensgeſch. II, 48, 62 fgg.), wurde dann ſelbſt Principal, erhielt nach Koch's Tode das Privilegium für Berlin, wo er die Bühne von 1775 bis nach Fr. des Gr. Tod, ohne Unterbrechung leitete: Plüm. 281 fgg. Als

Darſteller ſoll er nicht eben bedeutend geweſen ſein. Sein Portrait ſ. vor dem Reichardt'ſchen Theat. Kal. von 1781.

Zu pag. 334: Auch hier war es Hamlet. Plüm. 291. Nächſt dem Hamlet gefiel Brockmann beſonders als Beaumarchais in Clavigo: ebendaſ.

Ebendaſelbſt: Das Jahr darauf gaſtirte Schröder in Berlin. Schröder's erſtes Gaſtſpiel in Berlin fand 1778, bald nach Brockmann, ſtatt; ſeine vorzüglichſten Rollen waren Lear (vgl. Meyer I, 306), der Major in Lenz' Hofmeiſter (ſ. o. p. 351), Hamlet ꝛc. Noch größeren Beifall erntete er bei ſeinem zweiten Gaſtſpiel 1780 im März, namentlich als Odoardo und (wie im Text erwähnt wird) Falſtaff. Vgl. Meyer I, 340; Plüm. 296. 303 ſgg.

Ebendaſelbſt: In Wien, wo Schröder in den nächſten Jahren engagirt war. Von 1781—1785, mit dem für jene Zeit außerordentlichen (ſelbſt Brockmann bekam nur 1400 Fl.) Gehalt von 2550 Gulden, wozu noch 1450 Fl. für ſeine Frau kamen: ohne Zweifel das höchſte Gehalt, das ein Künſtlerpaar an Einer Bühne dazumal in Deutſchland bezogen; ſ. Meyer I, 356. — Ueber den damaligen Zuſtand des Wiener Hoftheaters, bei dem glänzende Namen, wie Schröder, Brockmann, Borchers, Bergopzoomer, Weidmann, die Frauen Adamberger, Nouſeul, Saeco, Jacquet ꝛc. vereinigt waren („Solche Mitglieder erhoben die Bühne Wiens zu der erſten in Deutſchland und ſtellten ſie der beſten des Auslands gleich": a. a. O. 369), haben Meyer I, 355 fg. und Nicolai IV, 587—606 intereſſante Berichte gegeben. — Den Zuſtand vor der Reform von 1776 beſchreibt Nicolai folgendermaßen: „In Wien wußte man von den großen Schritten, welche die Schauſpielkunſt in Hamburg that, damals als man das Theater verbeſſern wolte, noch ſo gut als nichts. Die Wiener Schauſpieler bildeten ſich zunächſt nach den franzöſiſchen, die ſie vor ſich ſahen, und nicht einmal nach den beſten. . . Dieſe waren pomphaft und tönend in der Sprache, anſtändig in ruhiger Stellung, übertreibend in Bewegung, in Ausdruck und in Geſtikulation, ohne ſeine Einſicht in den Verſtand der Charaktere, und ſogar oft nachläßig in Bezeichnung des gemeinen Sinns der Worte. So beſchrieb ſie mir Leſſing, da er nach ſeiner Zurückkunft aus Italien über Wien gegangen war; und ſo habe ich 1781 diejenigen, die von dem ehemaligen Wiener Theater übrig waren, z. B. Bergopzomer, Lang, Stephanie den ältern u. a. gefunden. Indeſſen war Wien mit ſeiner Schaubühne, ſowohl in Abſicht der Stücke als in Abſicht der Schauſpieler, höchſt zufrieden. Wie ſehr noch vor wenig Jahren die Art zu ſpielen in Wien von der natürlichen Deklamation, die ſich jetzt auch daſelbſt mehr auszubreiten anfängt, entfernte, und wie ſehr das dortige Publikum damals in der Kenntniß des wahren Verdienſts eines Schauſpielers zurück war; davon iſt der ſicherſte Beweis: daß Madame Starkinn und Madame Seilerinn, zu ihrer Zeit die treflichſten Schauſpielerinnen Deutſchlands, in Wien keinen Beyfall fanden. Ihr Spiel, ihr Ton, ihre Geberden, waren allzunatürlich. Sie agirten nicht genug. Koch, der zu ſeiner Zeit ein Verbeſſerer der Bühne war, erfuhr in Wien früher eben das, was der Seilerinn und Starkinn ſpäter daſelbſt begegnete. An Pracht und Aufwand iſt freilich das Wiener Theater allen andern Theatern Deutſchlands, beſonders ſeit Abſchaffung der

extemporirten Stücke, beſtändig weit überlegen geweſen. Drey reiche Unternehmer trachteten durch den ungeheuerſten Aufwand die Wiener Schaubühne zur erſten in Deutſchland zu machen. Alles gieng einige Jahre lang kunterbunt durcheinander. Die ungemeſſenen Forderungen der ausländiſchen Tänzer, Sänger und Dekorationsmacher, die Kabalen und die Liebesränke der Schauſpieler und Schauſpielerinnen, die Anordnungen der Hofleute die ſich zu Protektoren aufwarfen, die Bemühungen, ein zu prächtigen, immer abwechſelnden Schauſpielen gewöhntes, in den Abwechſelungen immer mehr Pracht verlangendes und doch ſehr bald geſättigtes Publikum, immer mehr zu befriedigen, alles dieß machte, daß ein Unternehmer nach dem andern bankerott ward, und die Direktion verlaſſen mußte." — Den eigentlichen Grund, warum die Wiener Hofbühne weder damals noch ſpäter, troz aller künſtleriſchen Kräfte, zu einer eigentlich dauernden Blüthe und einem wirklichen Einfluß auf das deutſche Theater gelangt iſt, giebt Nicolai an einer andern Stelle ſehr richtig an, p. 575: „Gute deutſche Originalſtücke würden eigentlich das Weſentliche der Verbeſſerung der Schaubühne gemacht haben. Durch ſie allein hätte der Geſchmack des Publikums können gebildet werden. Aber davon ſah man auf der Wiener Schaubühne lange nicht genug. Deutſchland hat bekanntermaßen überhaupt viel zu wenig, und der größte Theil davon durfte in Wien entweder gar nicht oder nur verſtümmelt aufgeführt werden. An vielen andern fand die ängſtliche Cenſur bald dieß bald jenes bedenklich. Da kamen denn höchſt mittelmäßige Köpfe, ſtückelten und flickten daran bis alles verhunzt *) war, und dieß geſchieht zum Theile noch bis auf den heutigen Tag." — Ja wohl: bis auf den heutigen Tag! — Von den oben genannten Schauſpielern war Bergopzomer (geb. 1742 zu Wien; 1767 war er gleichzeitig mit Schröder bei Kurz: Schröd. Leben I, 175, Brandes II, 34; errichtete dann eine eigene Geſellſchaft, engagirte ſich 1771 in Prag, zulezt in Wien, ſt. zu Braunſchweig 1782; ſeine Frau Katharina geb. Schneider, war eine durch Deutſchland wie Italien berühmte Sängerin) der wahre Typus jener gezierten, unwahren Darſtellungsweiſe, die vor der Saeco, Brockmann, Schröder in Wien Mode war. Er nahm, in Tyrannen- und ähnlichen Rollen, „Seife in den Mund, um wirklich zu ſchäumen": damit iſt Alles geſagt. Nicolai a a. O. 591—494 und, mit großer Unparteilichkeit und Anſchaulichkeit, Meyer I, 175—177 haben ihn ausführlich geſchildert. Doch ſollen dieſe Verzerrungen nur ſeine Helden- und tragiſchen Rollen verunſtaltet haben; Väter- und Charakterrollen im Luſtſpiel dagegen ſoll er ſehr gut dargeſtellt haben, ja ſeine öſterreichiſchen Bauern nannte Schröder unübertrefflich: a. a. O. Immerhin genoß er in Wien, wie überhaupt in Süddeutſchland eines außerordentlichen Rufes; erſt Schröder's Auftreten in Wien enttäuſchte ſeine Bewunderer — und auch dann erſt langſam. — Weidmann (Joſeph, geb. zu Wien 1742) war eine Zeitlang bei der Prehauſer'ſchen Truppe beſchäftigt, dann von 1772 bis an ſeinen Tod im J. 1810 bei der Wiener Hofbühne, als eines ihrer thätigſten und geachtetſten Mitglieder. Er war ein „Lipperl" und überhaupt ein erſter Komiker, dem Meyer, a. a. O. 366 kein größeres Lob nachſagen kann, als das allerdings erſchöpfende: „daß Schröder nie etwas an ihm getadelt und Alles gelobt habe"; vgl. Tieck im Phantaſus

*) „Man druckt zwar in Wien Komödien, Tragödien, Dramen und Singſpiele; doch mit der Vorſicht, die beſten Stellen, die dem Verfaſſer Ehee machten, in Form Rechtens auszuſtreichen." S. Schlözees Briefwechſel LI. Heft S. 157.

III, 317—318. — Frau Adamberger, geb. Jacquet, geb. zu Nürnberg 1753, trat ſchon als Kind zur Wiener Hofbühne, der ſie ununterbrochen angehörte bis an ihren Tod, 1807; ſie ſoll in den naiven Rollen des Luſtſpiels unübertrefflich geweſen ſein: „das Schooßkind der Natur, das, ohne ſich der Kunſt bewußt zu ſein, keine Forderung der Kunſt unbefriedigt ließ“: Schr.Leb. I, 367. Ihre Schweſter Kathi (geb. zu Wien 1761) ſoll ebenſo vortrefflich in tragiſchen Rollen geweſen ſein: ebendaſ. 361. — Frau Nouſeul (aus Grätz, geb. 1750, geſt. ?) war 1778 unter Döbbelin die Bewunderung des Berliner Publikums geweſen; 1780 kam ſie nach Wien. Meyer (p. 367) nennt ſie die erſte tragiſche Mutter Deutſchlands und ſtellt ſie der Siddons zur Seite, im Luſtſpiel jedoch noch über ſie; als ihre vortrefflichſte Rolle wird Lady Macbeth bezeichnet. — Frau Sacco, geb. Richard, gehört gleichfalls zu den berühmteſten unter den damaligen deutſchen Schauſpielerinnen. 1751 geboren, war ſie bereits als Kind mit verſchiedenen Truppen umhergezogen; ſpäter war ſie bei Kurz, dann (1773) bei der Ackermann-Schröder'ſchen Truppe. 1776 debutirte ſie in Wien. „Ihr Spiel war fein, ihr Wuchs vortheilhaft. . . . Durfte ſie den Hang zu gefallen verrathen, ſo fehlte es ihr auch an ſtrenger Wahrheit nicht.“ So Meyer I, 162. Vgl. ebendaſ. 281, 282. Sie ſpielte beſonders tragiſche Rollen. —

Ebendaſelbſt: Er ſelbſt hat ſich noch in ſpäterer Zeit gerühmt. In Dicht. u. Wahrh. im dritten Bande.

Zu pag. 335: Die Stella wurde in Berlin ſogar .. verboten. Gleichzeitig mit der durch Goethe berüchtigten Wagner'ſchen Kindesmörderin (Gervin. IV, 581): Plüm. 287. Auch in Hamburg ſetzte die Geiſtlichkeit das Verbot der Stella durch: Schütz, p. 244. — Sogar Clavigo, nachdem er ſeit zehn Jahren auf allen Bühnen gegeben worden, wurde 1789 zu Hamburg verboten — auf Reclamation des ſpaniſchen Geſandten!! Schröd. Leb. II, 47.

Ebendaſelbſt: Theils den Nachahmern des Götz . . . theils der induſtriellen Fertigkeit zahlreicher dichtender Schauſpieler. Ueber dieſe Epoche der Ritterſtücke, die Epoche der Törring, (Verf. von Agnes Bernauerin, 1780), Babo (Otto v. Wittelsbach, 1782) ſ. in Kürze Gervinus IV, 577—579. Unter den Schauſpielern, welche für das Theater ſchrieben, ſteht, zwar nicht der Zeit (denn ſchon oben hatten wir der Krüger, Romanus, Großmann ꝛc. zu erwähnen: p. 264 fg.), wohl aber dem Umfang ſeiner Thätigkeit nach Schröder ſelbſt billig an der Spitze; das Verzeichniß im II. Band der Meyer'ſchen Biogr. Abth. 2, p. 171—178 nennt gegen anderthalb hundert Stücke, die er theils verfaßt, theils überſetzt, bearbeitet, eingerichtet hat: wiewohl ja auch ſein Verfaſſen niemals etwas Anderes als Ueberſetzen und Bearbeiten war. Doch zeichnen ſich ſeine Bearbeitungen ſämmtlich nicht allein durch Bühnengewandtheit, ſondern auch durch feine und treue Charakteriſtik, gebildete Sprache und die eigenthümlich deutſche Färbung, die er ſeinen fremden Muſtern zu geben verſtand, vor allen Uebrigen vortheilhaft aus; Beweis genug, daß Stücke wie Schröders Ring, die unglückliche Ehe durch Delicateſſe, ſtille Waſſer ſind tief, das Portrait der Mutter, der Vetter aus Liſſabon ꝛc. noch heute auf unſeren Büh-

nen nicht entbehrt werden können. Vgl. das anerkennende Urtheil Goethe's im IV. Bd. v. Dicht. und Wahrh., Gervinus IV, 540 fg. ſo wie die neueſte Auswahl durch E. v. Bülow, 1831, 4 Bde. — Nächſt Schröder ſei hier auch Brandes genannt (Joh. Chriſt. geb. zu Stettin 1735, ſt. nach einem abenteuerlich bewegten, raſtloſen Theaterleben zu Berlin 1799): derſelbe, deſſen Selbſtbiographie, als ein reichhaltiger Beitrag zur Geſchichte der deutſchen Bühne, in dieſen Anmerkungen mehrfach erwähnt worden iſt. Als Schauſpieler war er unbedeutend, als Schauſpieldirector (in Hamburg, Dresden, Mannheim ꝛc.) mindeſtens unglücklich; als Schauſpieldichter dagegen, in ſeinen Luſtſpielen: der Schein trügt, Graf von Olsbach, Trau ſchau wem, ꝛc. traf er den Geſchmack der Zeit ſehr glücklich, ſo daß er lange zu den beliebteſten Bühnenlieferanten (denn von künſtleriſcher Schöpfung iſt in all dieſem Mittelgut allerdings keine Rede) gerechnet ward. S. die „Dramatiſche Schriften“, acht Bände, 1790. 91. Doch iſt dies keineswegs die einzige Beziehung, in welcher der Name Brandes der Theatergeſchichte angehört: ſeine Frau Eſther Charlotte geb. Koch (1746 —1786) galt als eine der vorzüglichſten Darſtellerinnen in Luſtſpiel- und mittleren Rollen. Im Tragiſchen, wie auch ſonſt auf und außer der Bühne, ſuchte ſie mit der Henſel (ſ. unten) zu wetteifern, wiewohl ohne Erfolg. Schröder, bei deſſen Geſellſchaft ſie verſchiedentlich engagirt war, urtheilte, daß an Feuer und Wahrheit, ſeine jüngſte Schweſter ausgenommen (ſ. o. 305), ihr keine Andere gleich komme; ihre Medea (in dem Gotter'ſchen Melodram: Gervin. IV, 378) erklärte er für die beſte, welche er geſehen: Schröd. Leb. I, 194. Ihre berühmteſte Rolle war Ariadne auf Naxos, von ihrem Mann, mit Muſik von Benda: Lebensgeſch. II, 172 fg. — Auch ſeine Tochter Minna, trotz ihres frühen Todes (geb. 1765, ſt. 1788), hat ſich als Sängerin und Schauſpielerin berühmt gemacht. Vgl. die Lebensgeſchichte des Vaters, wo auch die Schickſale der Frau wie der Tochter, künſtleriſche wie perſönliche, mit nicht ſelten ermüdender Genauigkeit erzählt ſind. — Von Beil und Beck, welche hier gleichfalls unter den ſchriftſtellenden Schauſpielern zu nennen wären, ſ. unten.

Zu pag. 336: eine der früheſten Ausgaben. Nämlich nicht, wie man gemeiniglich angeführt findet, die erſte, vom Dichter ſelbſt beſorgte, ſondern die zweite, in Schwan'ſchem Verlag: eine Berichtigung, die ich der Güte des Hrn. Geh. Hofr. Tieck verdanke, in deſſen Bibliothek beide Ausgaben befindlich ſind.

Ebendaſelbſt: die Mannheimer Bühne. Vgl. hauptſächlich Iffland's Meine Theatral. Laufbahn, auch Brandes II, 266 fgg. ſowie Schiller's Rheiniſche Thalia, 1785 fgg.

Zu pag. 337: Seyler. Abel Seyler, geb. 1730 zu Baſel, war Anfangs Kaufmann in Hamburg: Meyer I, 148 fg. Durch die p. 294 fg. beſprochene berüchtigte Theater-Unternehmung von 1767, ſowie durch eine leidenſchaftliche Neigung zu ſeiner nachherigen Gattin, der berühmten Henſel, von der ſogleich des Näheren die Rede ſein wird, ward er allmälig ins Theaterleben hineingezogen. Schon 1769, trotz des unglücklichen Ausgangs, welchen jene Hamburger Entrepriſe genommen, wurde er veranlaßt, die Hannöverſche Bühne zu übernehmen: Eckhof, die Henſel, Böck, Herr und Frau Brandes, Meyer ꝛc.

waren die vorzüglichſten Mitglieder einer Geſellſchaft, die demnach wohl ſelbſt eine vorzügliche genannt werden durfte. Auch wird Seyler perſönlich als ein Principal von Geſchmack und Einſicht und feinem, würdigem Benehmen gerühmt, ſ. Brandes II, 251: welchem Lobe wohl um ſo mehr Glauben zu ſchenken, als Brandes übrigens, wegen der Feindſchaft zwiſchen ſeiner Frau und der Henſel, Seyler's Gattin, auch auf Seyler ſelbſt nicht wohl zu ſprechen war. Dennoch endete auch dieſe hannöverſche Unternehmung wieder mit Seyler's Bankerut: a. a. O. 130, worauf er einen Ruf nach Weimar (ebendaſ. 135), dann, in Folge des Schloßbrandes, nach Gotha annahm: a. a. O. 169. Von Gotha ging er nach Leipzig (vgl. Brandes II, 196 fgg.), dann nach Mannheim, wo man ſich jedoch ſeiner auch bald wieder entledigte; die Veranlaſſung ſoll hier, wie anderwärts, Seylrr's allzugroße Fügſamkeit in den leidenſchaftlichen und herrſchbegierigen Charakter ſeiner Frau und ihre oft wunderlichen Anſprüche gegeben haben: a. a. O. II, 284; vgl. 251. Er übernahm nun wieder verſchiedene eigene Directionen (ſo 1783 in Hamburg: Schütz 521), durch welche er ſeinen Ruf als einer der kunſtſinnigſten deutſchen Theaterprincipale, der zur Ausbreitnng eines reineren Geſchmacks ſehr Weſentliches beigetragen, allerdings zwar beſtätigte: aber ſein eigenes Glück dabei zu gründen und ſeinen Unternehmungen Erfolg und Dauer zu verſchaffen gelang ihm nicht. Er ſtarb gegen Ende des Jahrhunderts. — Seine bereits mehrfach erwähnte Frau, Friederike Sparmann, war 1738 zu Dresden geborrn. 1754 debütirte ſie bei der höchſt unbedeutenden Bande, mit der ein gewiſſer Kirſch (Chronol. 127, 173) damals in Sachſen umherzog. Im folgenden Jahre wurde ſie die Frau des Schauſpieler Henſel, unter welchem Namen ſie ihren eigentlichen Ruhm erlangt hat (über Henſel als Schauſpielerſ. Chronol. 174). Sie ging mit ihm zu Schuch nach Breslau; ſpäter kam ſie zur Ackermann'ſchrn Truppe. 1763 ging ſie nach Wien; da ſie aber, trotz ihres großen Rufes und ihres wirklich eminenten Spieles, dem ungebildeten und verwöhnten Geſchmack des damaligen Wiener Publikums nicht zuſagte, ſo verließ ſie die dortige Bühne bereits nach wenigen Monaten, ſpielte kurze Zeit in Hildburghauſen, ging dann aufs Neue nach Wien, nahm wiederum nach wenigen Monaten zum zweiten Male Abſchird und ging zur Ackermann'ſchen Geſellſchaft, wo ſie freilich das Glück hatte, neben Eckhof zu ſpielen, zurück. 1767 trat ſie zur Seyler'ſchen Geſellſchaft, begleitrte dieſelbe auch nach Hannover ꝛc. bis 1771: wo ſie zum dritten Male nach Wien ging. Allein wiederum nach Jahresfriſt kehrte ſie zu Seyler, der damals die Direction in Weimar hatte, zurück; auch wurde ſie jetzt endlich Frau Seyler: Brandes II, 131, 138. Von dem Aufenthalt in Gotha und Mannheim iſt bereits oben die Rede geweſen. 1783, unter der Direction ihres Mannes, betrat ſie wiederum die Hamburger Bühne, der ſie auch unter Schröder's Direction (ſeit 1785) treu blieb, bis 1789, wo Seyler das Hoftheater in Schleswig übernahm; hier ſtarb ſie ſchon im folgenden Jahre, 1790. — Die Henſel war, ohne Vergleich, die brrühmteſte Schauſpielerin ihrer Zeit, ganz beſonders in allen leidenſchaftlichen, hrrrſchſüchtigen, gewaltſamen Charakteren. Leſſings Urtheil über ſie (das im Text angeführt iſt) ſteht in der Dramaturgie I, Nr. 20: S. W. VII, p. 90; vgl. 20, 61 ꝛc. Minder günſtig, zum Theil ſogar auf ganz abweichendr Weiſe, iſt ſie von Schröder und nach ihm von ſeinem Biographen beurtheilt worden: „Schrödrr hielt ſir, ihre Zittertöne abgerechnet, für trrfflich in ſanftrn Rollen. Nur begriff er nicht, wie ſelbſt Leſſing

ihre Declamation mit Eckhof's gediegener Wahrheit vergleichen können. . . . Ihr dritter Auftritt, Milword im Kaufmann von London, worin ſie am Rhein nicht gefallen wollen, erwarb ihr in Hamburg (1765) laute Bezeugungen der Bewunderung, die ſie wahrſcheinlich verleiteten ſich zu heftigen Rollen geeignet zu glauben, bei denen nur der ſtarke Körperbau ihr zu Statten kam, indeß ihre Zittertöne noch mehr beleidigten. Gleichwohl hat ſie das deutſche Publikum auch darin vergöttert, und ſogar ihren Cothurngang bewundert, den Schröder für einen Dragonerſchritt erklärte. . ." (I, 142. 143). Von dem außerordentlichen Umfang ihres Repertoire's, worin es ihr wohl kaum je eine zweite Schauſpielerin gleich gethan, zugleich aber auch von der künſtleriſchen Eiferſucht und dem Rollenneide, der ihr überall, wo ſie auftrat, von ihren Mitſpielern vorgeworfen ward, giebt folgende Stelle deſſelben Verfaſſers p. 183 Zeugniß. Es iſt darin von der Seyler'ſchen Entrepriſe von 1767 die Rede: „Madam Henſel zeigte ſich, ihrem Wunſche gemäß, in allen Fächern. Sie war Clorinde in Olint und Sophronia, Heuſelds Julie, Semiramis, Celiante im verheiratheten Philoſophen, Lindane im Coffeehanſe, Henriette im poetiſchen Dorfjunker! Sara Sampſon, die Liebhaberin im Schriftſteller und Bedienten, Henriette in Leſſings Freigeiſt! Zaire, Cleanthis im Demokrit, Zelmire, Cenie, Mrs. Freemann in der Amalie, Eliſabeth im Eſſex, Cleopatra in der Rodogune, Merope, Amalie im Zweikampf, Eleonore in Eduard und Eleonore, Roxolane in Soliman II. Mrs. Beverley im Spieler, Hypermneſtra, Alzire, Eſtrithe im Canud, Minna von Barnhelm! Milword im Kaufmann von London, Julie in Julie und Belmont, Palmira in Mahomet, Julie in Romeo und Julie, Nanine! die Gräfin im falſchen Kammermädchen! Eugenie, Roſamunde, Julie Heiter in den falſchen Vertraulichkeiten! Wo ſich eine glänzende Rolle fand im Luſt- oder Trauerſpiel, Liebhaberin, Frau oder Mutter, die mußte ihr allein gehören, die mußte Schauſpielerinnen unterſagt bleiben, die ihr zur Seite ſtanden." — Ihre berühmteſte Rolle unter ſo zahlreichen war die Medea in dem Gotter'ſchen Melodrama gleichen Namens (von 1775: ſ. Gotter's Gedichte 1787, Bd. II; vgl. Brandes II, 192) Ihr Portrait als Merope ſ. vor dem Theat. Kal. v. 1776.

Ebendaſelbſt: Der Herzog von Gotha. Vgl. Iffland in Meine theatral. Laufbahn p. 82. — Neben den vorzüglichen Darſtellern der damaligen Gothaiſchen Bühne, neben Namen alſo, wie Eckhof, die Henſel, die Brandes, Iffland, Böck, Beil, Beck ꝛc. muß jederzeit auch der Dichter Gotter genannt werden, um des anſehnlichen geiſtigen Einfluſſes willen, welchen er auf dieſe Bühne ausübte: Iffland a. a. O. 69. Ueber ſeine Stellung in der Literatur, namentlich auch ſeine Singſpiele, welche (der Jahrmarkt, Romeo und Julie ꝛc.; eine, jedoch unvollſtändige Sammlung derſelben erſchien 1778) mit den Weißeſchen wetteiferten ſ. Gervinus IV, 377; V, 532 ſgg.

Zu pag. 338: Beil, Beck. Beil (Joh. David), geb. 1754 zu Chemnitz, betrat die Bühne zuerſt 1775. Zwei Jahre ſpäter, durch den Coadjutor, nachherigen Fürſt Primas von Dalberg, den Gönner Schillers, Jean Pauls ꝛc. empfohlen, debütirte er zu Gotha, mit glänzendem Erfolge; über ſein damaliges jugendlich geniales Zuſammenleben mit Beck und Iffland vgl. den Letzteren,

theatral. Laufb. 70 fgg. Nach Auflöſung des Gothaiſchen Hoftheaters ging er, mit den Uebrigen, nach Mannheim, wo er faſt in allen Fächern thätig war, hauptſächlich und am Erfolgreichſten im komiſchen. Er ſtarb zu Mannheim 1799: Iffland a. a. O. 232. Unter ſeinen Stücken waren Kurt von Spartau, die Spieler, Armuth und Hoffart (nach Holberg?) die beliebteſten; eine Sammlung in zwei Bände erſchien zu Zürich 1794. Vgl. Gerv. V, 592; Jördens V, 527 fgg. — Beck (Heinrich) geb. zu Gotha 1760, trat zuerſt 1777 auf dem dortigen Hoftheater auf; 1779 ging er gleichfalls nach Mannheim, wo er 1803 ſtarb. Er ſpielte beſonders Helden und Liebhaber, ſpäter Charakterrollen; 1782 bei der erſten Aufführung der Räuber war er der erſte Koſinsky, wie Böck der erſte Karl, Iffland der erſte Franz Moor: vgl. unten. Auch Beck hat verſchiedene Stücke geſchrieben, von denen die Schachmaſchine (zuerſt Berlin 1798) ſich bis heut auf den Brettern erhalten hat.

*

Bei dieſer Gelegenheit mag denn noch gleich einiger anderen namhaften und verdienten Schauſpieler jener Zeit gedacht werden. — Chriſt (Joh. Ant.) wurde 1744 zu Wien geboren. 1765 trat er unter dem Namen Puitangi zu der berüchtigten Ilgener'ſchen Bande. 1772 ſpielte er in Prag, aber noch ohne rechten Beifall: Chronol. 328. Von da kam er (1773) zur Döbbelin'ſchen Geſellſchaft und mit ihr 1776 nach Berlin: Plüm. 282, wo er zuerſt als Riccaut de la Marlinière Aufſehen erregte. Von da an wuchs ſein Ruhm dergeſtalt, daß Schröder ihn bereits 1778 in Brockmann's Stelle berief: ſ. Meyer I, 298. Er debütirte als Hofmeiſter in dem gleichnamigen Lenz'ſchen Stück. Allein auch hier, wie es ſcheint, war der Erfolg Anfangs nur gering; wenigſtens ging er ſchon in demſelben Jahre wieder ab (a. a. O. 307), worauf denn Fleck (ſ. u. zu Vorl. IX) in die Stelle des erſten Liebhabers eintrat: ebendaſ. 314. Chriſt ging nach Leipzig, war dann eine Reihe von Jahren in Rußland und Deutſchland bei verſchiedenen Truppen beſchäftigt: bis er 1794 zur Seconda'ſchen Geſellſchaft nach Prag, und darauf mit ihr nach Leipzig und Dresden kam. Im letzteren Orte ſtarb er im achtzigſten Jahr, 1824. Seines Riccaut wurde bereits gedacht; außerdem ſoll er als alter Klingsberg, Wellenberger in den Advokaten, Hofrath Dalner in Dienſtpflicht, Polonius (oder wie er damals in der Schröder'ſchen Bearbeitung noch hieß, Oldenholm) ꝛc. unübertrefflich geweſen ſein. Meyer I, 299 fällt folgendes Urtheil über ihn: „Anſtandsrollen und Glücksritter gab er meiſterhaft. Im eigentlichen Trauerſpiel, in heftigen Charakterrollen ſchien er minder wahr, welches zum Theil wohl ſeinem treuloſen Gedächtniſſe beizumeſſen.“ Sein Portrait ſ. im Theat. Kal. v. 1779, auch 1796. — Reinecke (Joh. Fr.) geb. zu Helmſtädt 1747, kam, nachdem er zuerſt bei kleinen Truppen in Süddeutſchland geſpielt, 1771 zur Ackermann-Schröder'ſchen Geſellſchaft nach Hamburg. 1777 ging er nach Leipzig, wo er bereits 1787 ſtarb. Er war ein Künſtler erſten Ranges, deſſen Karl Moor, Lear, Wittelsbach ꝛc. durch ganz Deutſchland berühmt war. Auch ſeine Frau Sophie geb. Benzig (geb. 1750, ſt. zu Petersburg 1787) genoß eines weitverbreiteten und wohlverdienten Rufes. Meyer I, 293 fg. hat folgende vorzügliche Charakteriſtik des Reinecke'ſchen Spiels gegeben; ſie bezieht ſich auf die Zeit um 1777, die eigentliche Blüthezeit des Künſtlers: „Reinecke und ſeine Frau hatten große Kunſtſchritte gemacht, und ſtanden auf

Digitized by Google

dem Gipfel der ihnen erreichbaren Vollkommenheit. Die Natur hatte ſo viel für den Mann gethan, und die Kunſt ſo gar nichts an ihm verdorben, daß er ſich den erſten Meiſtern der Bühne zur Seite ſtellen durfte, ohne von ihnen verdunkelt zu werden. Er trug das Gepräge männlicher Schönheit, Würde und Rechtſchaffenheit. Seine Töne drangen ans Herz. So lange er noch Liebhaber ſpielte, war es mir etwas wahrſcheinlicher daß er geliebt werde, als daß er verliebt ſey. Darin, und in allen ſchimmernden Ergüſſen des Witzes, der Laune und der Neckerei, durfte er es mit Borchers und Brockmann nicht aufnehmen. Seine ernſten und zärtlichen Väter, ſeine ritterlichen und ſoldatiſchen Charaktere, ſtanden über den ihrigen, und wirkten unwiderſtehlich. Unter allen mir bekannten Schauſpielern iſt er der Einzige, den ich in Schröders vorzüglichſten Rollen dieſer Art ſehen und hören konnte, ohne zu ſeinem Nachtheil an meinen Freund erinnert zu werden; der Einzige, der mit feſtem Sinn die große Lehre gefaßt hatte, daß Wahrheit und Natur ſich herabſetzen, wenn ſie zur Künſtelei ihre Zuflucht nehmen. Er übertrieb nie. Er überraſchte mich ſelten: ich ſah vorher was ich an ihm finden würde, aber ich hätte um Vieles nicht etwas Anderes zu finden gewünſcht. Er bezauberte nicht durch Feinheiten, aber nichts mißlang ihm worauf er Anſpruch machte. Er beſaß keine große Mannigfaltigkeit, ſeine verwandten Charaktere ſahen ſich ähnlich: aber jeder für ſich betrachtet war wohl verſtanden, und was er ſeyn ſollte. Man traf auf keine Widerſprüche, er hielt die Rolle mit Sicherheit, ſeine Stärke ermattete nicht, und das gelaſſene Wort kam mit Anmuth von ſeinen Lippen. Ich begreife, daß wer ihn in Männern innerer Würde und Herzlichkeit geſehn, etwas an ihm gefunden, das keine Darſtellung einer vollendeten Kunſt erſetzen konnte. Waren in höfiſchen und vornehmen Rollen ſein Anſtand und ſeine Bewegungen nicht ſo vollkommen ausgebildet, als das Vorurtheil von den Göttern der Erde erwartet, ſo waren ſie doch nie geziert, geſpreizt, bürgerlich, oder gemein. Das Staatskleid war ihm nicht alltäglich, aber wohl gebührend. Was ihm abging ſchien vielmehr dem Ernſt, der Herablaſſung, der Milde, als der Unmöglichkeit zugeſchrieben werden zu müſſen, jene äußere Gewandtheit zu beurkunden. Schröders Gluth unter der bewegten Aſche, Flecks hellauflodernde Flamme, Brockmanns hinreißende ſeelenvolle Beredſamkeit, Borchers Genialität, waren ihm nicht verliehen; aber das Herz war bei ſeinen Worten, und ließ keinen Zuſchauer unbewegt. Es iſt mir nicht bekannt, daß er ſich je Rollen zugetheilt die außer ſeinem Beruf lagen, oder daß er ſich durch lauten Beifall verleiten laſſen, den Beifall aufs Spiel zu ſetzen. Er beſaß Stolz und Bewußtſeyn, Eitelkeit beſaß ihn nicht. An ſcharfem und tiefem Sinn, an Mannigfaltigkeit des Spiels, an Ausbildung glücklicher Gaben, kann Reinecke übertroffen werden; an Fülle und Gediegenheit der Gaben ſchwerlich: und wenn Andre in einzelnen Rollen mehr zu loben ſind, ſo wird Wenigen gelingen, im Ganzen ſo fehlerfrei zu ſeyn. Die ſchöne Frau übertraf ihn an Geiſt und Einſicht; aber ihre Bruſt erlaubte ihr nicht, heftige Rollen ſo durchzuſetzen wie ſie ſolche verſtand, und ihre hohen Töne waren nicht angenehm." Vgl. Schütz, p. 404, 411. — Opitz (Chriſt. Wilh.) geb. 1756 zu Berlin, debutirte bei Seyler 1775: Brand. II, 207. Schon 1783 galt er „für einen unſerer erſten Liebhaber im Trauer- und Luſtſpiel." Von 1789 bis an ſeinen Tod (1810), gehörte er zur Seconda'ſchen Geſellſchaft, die abwechſelnd in Prag, hauptſächlich aber in Leipzig und Dresden ſpielte, in welchem letztren Orte auch Opitz ſtarb. Er ſoll

namentlich in Converſationsſtücken vortrefflich geweſen ſein. Vgl. Theat. Kal. 1792; Brandes III, 343.

u. ſ. w.

Ebendaſelbſt: Ich glaube, ſchrieb Schiller einige Tage ſpäter an Dalberg. S. Fr. Schiller's Briefe an den Freih. v. Dalberg, Karlsr. 1819, p. 48, womit die ſehr lebhafte Schilderung bei Streicher a. a. O. 39 fgg. zu vergleichen: „Aus der ganzen Umgegend, von Heidelberg, Darmſtadt, Frankfurt, Mainz, Worms, Speier ꝛc. waren die Leute zu Roß und zu Wagen herbei geſtrömt, um dieſes berüchtigte Stück, das eine außerordentliche Publicität erlangt hatte, von Künſtlern aufführen zu ſehen, die auch unbedeutende Rollen mit täuſchender Wahrheit gaben, und nun hier um ſo ſtärker wirken konnten, je gedrängter die Sprache, je neuer die Ausdrücke, je ungeheuerer und ſchrecklicher die Gegenſtände waren, welche dem Zuſchauer vorgeführt werden ſollten. Der kleine Raum des Hauſes nöthigte diejenigen, welchen nicht das Glück zu Theil wurde eine Loge zu erhalten, ihre Sitze ſchon Mittags um ein Uhr zu ſuchen, und geduldig zu warten, bis um fünf Uhr endlich der Vorhang aufrollte. Um die Veränderung der Couliſſen leichter zu bewerkſtelligen, machte man aus fünf Acten deren ſechs, welche von fünf Uhr bis nach zehn Uhr dauerten. Die erſten drei Acte machten die Wirkung nicht, die man im Leſen davon erwartete; aber die letzten drei enthielten alles, um auch die geſpannteſten Forderungen zu befriedigen. Vier der beſten Schauſpieler, welche Deutſchland damals hatte, wendeten alles an, was Kunſt und Begeiſterung darbieten, um die Dichtung auf das vollkommenſte und lebendigſte darzuſtellen. Böck als Carl Moor war vortrefflich, was Declamation, Wärme des Gefühls und den Ausdruck überhaupt betraf. Nur ſeine kleine, unterſetzte Figur ſtörte anfangs, bis der Zuſchauer von dem Feuer des Spiels fortgeriſſen, auch dieſe vergaß. Beil als Schweitzer ließ nichts zu wünſchen übrig; ſo wie auch Koſinsky durch die paſſende Perſönlichkeit des Herrn Beck ſehr gewann. Durch die Art aber wie Iffland die Rolle des Franz Moor nicht nur durchgedacht, ſondern dergeſtalt in ſich aufgenommen hatte, daß ſie mit ſeiner Perſon eins und daſſelbe ſchien, ragte er über alle hinaus, und brachte eine nicht zu beſchreibende Wirkung hervor, indem keine ſeiner Rollen, welche er früher und dann auch ſpäter gab, ihm die Gelegenheit verſchaffen konnte, das Gemüth bis in ſeine innerſten Tiefen ſo zu erſchüttern, wie es bei der Darſtellung des Franz Moor möglich war. Zermalmend für den Zuſchauer war beſonders die Scene, in welcher er ſeinen Traum von dem jüngſten Gericht erzählte, mit aller Seelenangſt die Worte ausrief: „richtet einer über den Sternen? Nein! Nein! und bei dem zitternd und nur halblaut geſprochenen in ſich gepreßten Worte, Ja! Ja! — die Lampe in der Hand, welche ſein geiſterbleiches Geſicht erleuchtete — zuſammenſank. Damals war Iffland 26 Jahre alt, von Körper ſehr ſchmächtig, im Geſicht etwas blaß und mager. Dieſer Jugend ungeachtet war ſein Spiel auch in den kleinſten Schattirungen ſo durchgeführt, daß es ein nicht zu vertilgendes Bild in jedem Auge, das ihn ſah, zurückließ." Vgl. über dieſe Stelle Iffland's eigenen Aufſatz in ſeinem Theat. Kal. 1807, p. VII—XIV; 56—77. — Auch über die erſte Aufführung des Fiesko und ihre Aufnahme im Publikum hat Streicher einen intereſſanten Bericht hinterlaſſen, p. 172: „Es war alles, was die ſchwachen Kräfte des Theaters

vermochten, angewendet worden, um das Aeußerliche des Stücks mit Pracht auszuſtellen; eben ſo wurden auch die Hauptrollen, Fiesco durch Böck, Verrina durch Iffland, der Mohr durch Beil, vortrefflich dargeſtellt, und manche Scenen erregten, ſowohl für den Dichter als für die Schauſpieler, bei den Zuſchauern die lauteſte Bewunderung. Aber für das Ganze konnte ſich die Mehrheit nicht erwärmen; denn eine Verſchwörung in den damals ſo ruhigen Zeiten war zu fremdartig, der Gang der Handlung viel zu regelmäßig, und was vorzüglich erkältete, war, daß man bei dem Fiesco ähnliche Erſchütterungen, wie bei den Räubern erwartet hatte.“ Vgl. hiemit Schiller's eigenen Brief an ſeinen (nachherigen) Schwager Reinwald in Meiningen, vom Mai 1784; a. a. O. 183: „Den Fiesco verſtand das Publikum nicht. Republikaniſche Freiheit iſt hier zu Land ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name — in den Adern der Pfälzer fließt kein römiſches Blut. Aber zu Berlin wurde es vierzehnmal innerhalb drei Wochen gefordert und geſpielt“. — Deſto glänzender war wenige Wochen ſpäter der Erfolg der „Luiſe Millerin“ — oder wie ſie mit dem zweiten, ihr von Iffland (ſ. a. a. O. 175; vgl. 174) ertheilten Namen hieß: Kabale und Liebe: ebendaſ. —

Neunte Vorleſung.

Die niedere Dramatik: Iffland; Kotzebue. — Die ideale Richtung in Goethe und Schiller. — Die Weimariſche Bühne und deren Einfluß: Berlin; Fleck, die Bethmann. — Verfall der dramatiſchen Poeſie, erklärt aus dem allgemeinen Verfall des nationalen Lebens: die Romantiker. — Zuſtand der Theaterwelt: die Berliner Bühne unter Brühl; Ludwig Devrient, Seydelmann. — Ausſichten in die Zukunft; Schluß.

In der neulichen Vorleſung waren wir bis zu jenem Höhenpunkte unſerer Literatur gelangt, der durch Goethe's und Schiller's Namen und die gemeinſame Thätigkeit dieſer beiden Dichter bezeichnet wird. Wir erkannten das Charakteriſtiſche dieſer ſogenannten klaſſiſchen Epoche, ſowie den Grund und die wahre Bedeutung ihrer Größe darin, daß in ihr jene Ausgleichung der Kunſt mit dem Leben, nach welcher das ganze Zeitalter gerungen, zu der namentlich Leſſing mit kritiſcher Art die Wege geöffnet, ja die wir auch durch die formloſen Verſuche der Stürmer und Dränger noch hindurchſchimmern ſahen — wir erkannten, ſage ich, die charakteriſtiſche Größe der Goethe-Schiller'ſchen Epoche darin, daß dieſe Ausgleichung der Kunſt mit dem Leben, dieſe volle, plaſtiſche Darſtellung des Schönen, auf welche das geſammte achtzehnte Jahrhundert in den verſchiedenartigſten Verſuchen hingearbeitet, ſich in ihr wirklich erfüllt und ſtattgefunden hatte. Die Schönheit, welche ſo lange nur geſucht und gelehrt, verheißen und beſchrieben worden, tritt jetzt leibhaftig, lebendig, eine Venus victrix, eine ſiegende Göttin, in die Welt: das äſthetiſche Bewußtſein wird zur äſthetiſchen

That, der Begriff des Schönen verkörpert ſich zur ſchönen, zur künſtleriſchen Perſönlichkeit.

Bereits am Schluß meiner neulichen Vorleſung habe ich darauf hingewieſen, daß auch dieſe letzte, äußerſte Entwicklung unſerer äſthetiſchen Epoche ihren vollkommenſten Ausdruck auf der Bühne fand und daß auch für die größten Dichter der Nation, für Goethe und Schiller, das Theater der Punkt war, in welchem ihre reichſte, glücklichſte Thätigkeit zuſammenfloß; die vollendetſte Epoche unſerer Literatur im Allgemeinen iſt zugleich die vollendetſte Epoche unſerer Bühne.

Bevor ich jedoch hievon des Näheren ſpreche, iſt es nöthig, zweier Erſcheinungen zu gedenken, welche, als das Kehrbild jener idealen Richtung, die ſich in Goethe und Schiller repräſentirt, dieſen ſelbſt unmittelbar vorauf und zur Seite gehen: Iffland und Kotzebue.

Sie erinnern Sich aus dem neulichen Vortrage, mit welchem Uebermuthe die geniale Jugend der ſiebziger Jahre gegen alles Herkömmliche in Dichtung und Leben, gegen Geſetz, Sitte und Ueberlieferung aufgetreten war. Nur das Ungeheure, das Außerordentliche ſollte gelten, nur ſtarke Empfindungen, glühende Leidenſchaften, koloſſale Tugenden, koloſſalere Laſter — mit Einem Wort: Alles, was das Unmögliche möglich machen wollte, hielt man, auf der Bühne wie im Leben, der Beachtung, der Bewunderung werth.

Ein Ausdruck dieſer gewaltſamen, ſtürmiſchen Epoche, wenn auch in gemäßigter Form, war, wie Sie Sich ferner erinnern, der Götz, waren acht Jahre ſpäter, in der vollen Kraft jugendlicher Roheit, Schillers Räuber erſchienen: — im Gefolge beider eine Fluth von Ritter- und Räuberſtücken, welche alle überfloſſen von großen und greulichen Charakteren, von Mannheit und Tapferkeit, von Blutdurſt und Schlachtendrang. Die geſammte deutſche Bühne drohte ſich zu verwandeln in ein Feldlager von Rittern und Räubern; überall wehten Helmbüſche, klirrten Schwerter, ſaß die Vehme zu Gericht, überall ging man in die böhmiſchen Wälder, verſchwor ſich gegen Tyrannen und Unterdrücker, fluchte mit Franz Moor Mond und Sterne vom Himmel herunter, ſtarb für Freiheit und Manneswürde — nämlich auf der Bühne.

Einer ſo gewaltſamen, ſo hohlen, ſo unnatürlichen Aufregung mußte nothwendig eine ebenſo große Erſchlaffung folgen. Aus dem Getümmel dieſer wüſten, mittelalterlichen Welt, aus der lärmenden Geſellſchaft dieſer Ritter und Knappen, aus dieſer ganzen nichtigen Abſtraction des wirklichen Lebens mußte es einen eigenthümlichen Reiz haben, wieder einmal Einkehr zu halten bei ſich ſelbſt und ſich anzuſiedeln in den nächſtgelegenen, häuslichen Kreiſen. Man hatte ſich ſo müde getragen an Helm und Rüſtung, war ſo hungrig geworden bei den vielen großen Worten, mit denen dieſe jungen himmelſtürmenden Genies über die Bretter daherſchritten, daß es ordentlich eine Erquickung ſein mußte, ſich wieder einmal in Schlafrock und Pantoffeln, voll häuslichen Behagens, an der gedeckten Tafel der Realität, zu einfach bürgerlicher Koſt zu Tiſche zu ſetzen.

Dies der Urſprung Iffland's und ſeines Familiendramas. Auch Iffland's früheſte dramatiſche Productionen ſtehen noch unter dem Einfluß der Genieperiode; ſein erſtes Stück (Albert von Thurneiſen, 1781) war ein Ritterſtück, im Geſchmack der Babo, Gemmingen, Meier ꝛc. Nicht lange indeſſen, ſo erkannte er ſelbſt, wie wenig dieſe Gattung, mit ihren gewaltſamen Situationen, ihren ſchroffen, leidenſchaftlichen Charakteren, ihrer ganzen illuſoriſchen Weltanſchauung, ſeiner Natur zuſagte. Dieſe Natur war eine ſpecifiſch bürgerliche, eine leidenſchaftloſe, reflectirende, nüchterne Natur. — So als Darſteller. Es iſt bekannt und durch die berufenſten Beurtheiler erwieſen, ja ſelbſt noch heutigen Tags aus den panegyriſchen Berichten einſeitiger Bewunderer lieſt es ſich unwillkürlich heraus, daß Alles, was an die ideale Sphäre ſtreifte, der Ausdruck poſitiver, hinreißender Leidenſchaft, die Gewalt des höheren tragiſchen Pathos, ihm niemals, auch nicht in ſeiner beſten Zeit, wirklich zu Gebote geſtanden. Die außerordentliche techniſche Vollendung, welche Iffland ſeinem Spiel erworben, die Sicherheit, mit der er die Bretter beherrſchte, die weiſe, faſt ſchlaue Berechnung der Mittel, mit der er in derartigen Rollen den Mängeln ſeines Talentes zu Hilfe kam, mochte ihm auch hier den Beifall der Menge erwerben; der Kenner dagegen vertauſchte mit Freuden dieſe Kunſtſtücke, welche Iffland ſeiner Natur gleichſam abnöthigte, gegen jene Rollen, in denen er, in

glücklicher Uebereinſtimmung mit ſeiner natürlichen geiſtigen wie körperlichen Anlage, wirkliche Kunſtwerke lieferte: das heißt alſo in allen Rollen (wenn dieſer Ausdruck erlaubt iſt) niederländiſchen Stils, in allen Rollen, wo ein genaues und glückliches Moſaik einzelner, der Natur abgelauſchter Züge, eine getreue, proſaiſche Wiederholung einer proſaiſchen Wirklichkeit genügend war. So unerfreulich der Eindruck ſeines Lear, ſeines Wallenſtein ꝛc., ſo vorzüglich ſoll Iffland in allen bürgerlichen Charakteren, beſonders wenn dieſelben durch einen leiſen Anflug von Sentimentalität gefärbt waren, ferner in Rollen aus dem höheren Geſellſchaftsleben, in Chevaliers ꝛc. geweſen ſein.

Ganz dieſelbe Richtung nahm er nun auch als Autor. Bei Schröder hält es einigermaßen ſchwer, die ſchriftſtelleriſchen Erzeugniſſe mit den Darſtellungen als Schauſpieler, ſeine Klingsberge, ſeinen Ring ꝛc. dieſe Portraits einer poeſieloſen, nüchternen Wirklichkeit, mit ſeiner großartigen Gallerie Shakeſpear'ſcher Charaktere, mit ſeinem Hamlet, Macbeth, Lear, Falſtaff ꝛc. in Einklang zu bringen; in vielen Fällen ſcheint es mehr der Director als der Schauſpieler, mehr der Unternehmer als der Künſtler geweſen zu ſein, der die Auswahl ſeiner Bearbeitungen geleitet. — Bei Iffland dagegen iſt Beides in vollkommenſter Uebereinſtimmung: der Schauſpieler erklärt den Schauſpieldichter, wie der Dichter den Schauſpieler; in beiden dieſelbe kleine Bürgerlichkeit, daſſelbe Idylliſche, Beſchränkte, Familienhafte, dieſelbe unmittelbare, proſaiſche Abſchrift der Wirklichkeit — und zwar der Wirklichkeit, wie ſie ſich darſtellt in einem ſcharfen, aufmerkſamen, beobachtenden — aber auch einem nüchternen, einem Auge, das niemals „in ſchönem Wahnſinn“ gerollt hat! — Iffland hatte urſprünglich Theologe werden wollen: ſo machte er ſeinen Abfall wieder gut, indem er in ſeinen Stücken die Bühne ſelbſt zur Kanzel erhob; jene Predigten, die er früher concipirt, ſollten nicht ganz verloren ſein, ſie kehrten wieder in den langathmigen Moralitäten, den tugendhaften Reden und Ermahnungen, der kleinen, beſchränkten Weisheit ſeiner Oberförſter, Landleute und dergleichen.

Verſtehen Sie dies indeſſen nicht ſo, als ob ich damit nun im Allgemeinen den Stab brechen wollte über das familienhafte Drama und

ſpeciell die Iffland'ſchen Stücke. Ich weiß ſehr wohl, daß es neuerdings Mode geworden und gewiſſermaßen zum guten Ton gehört, mit unausſprechlicher Vornehmheit auf Iffland herabzublicken und wohl gar von ſeinen Stücken den Verfall unſerer Bühne herzuleiten.

Was dieſen letzteren Vorwurf anbetrifft, ſo iſt er außerordentlich thöricht; weder heben läßt die Bühne ſich durch einen einzelnen Dichter, noch läßt ſie durch einen einzelnen ſich ſtürzen: ſondern immer iſt es die Literatur in ihrer Geſammtheit, iſt es das innerſte Leben des Volkes, iſt es die Nation ſelbſt, mit der auch die Bühne ſteht und fällt.

Allein auch im Uebrigen, glaube ich, werden die Iffland'ſchen Stücke, wird das geſammte Genre des Familiendramas, wie ſich daſſelbe gegen Ausgang des vorigen Jahrhunderts bei uns entwickelt hatte, neuerdings zu hart beurtheilt. Das Theater ſo wenig, wie die Unterhaltungsliteratur, weil beide auf ein unmittelbares, täglich wiederkehrendes Bedürfniß des Publikums berechnet ſind, können einer gewiſſen mittleren Gattung entbehren, einer Gattung, welche, außerhalb der eigentlichen Kunſtſphäre ſtehend, eben nur dem Tage dienen, nur eine augenblickliche Leere mit anmuthiger Zerſtreuung ausfüllen und verdecken will. Es können nicht alle Tage Meiſterwerke geſchrieben werden; ja und ſelbſt wenn ſie geſchrieben würden, das Publikum fühlt ſich nicht jeden Tag in der Stimmung, Meiſterwerke zu leſen oder zu ſehen: es will ſich auch einmal ausruhen von ſeinen äſthetiſchen Aufregungen, es will ſich einmal gehen laſſen, will einmal ein Buch leſen, bloß um zu leſen, ein Stück ſehen, bloß um zu ſehen, aus purer Neugier, purer Schauluſt, bloß um die Langeweile todt zu machen. — Strenge Kunſtrichter freilich können behaupten, das ſolle nicht ſein und wo ein Publikum aus andern Motiven, als bloß immer aus reinſtem künſtleriſchem Intereſſe ins Theater gehe, da ſei es ein ſchlechtes, ein philiſtröſes Publikum. Behaupten, wie geſagt, läßt ſich das; nur was wird mit der Behauptung erreicht? Nicht das Mindeſte; die Thatſache bleibt doch, das Bedürfniß iſt doch vorhanden und muß befriedigt werden, wie immer es ſei. Nun, und was läge da wohl näher, als eben — das Nächſte?! das heißt das eigene, tägliche Daſein, die unmittelbare Umgebung in Haus und Hof, in Nachbarn und Gevat-

tern? Weder die Verfaſſer, noch, für die ſie beſtimmt ſind, die Zuſchauer dieſer Stücke wollen ſich dabei ſehr in Aufregung bringen, ſie wollen ſich, ſo zu ſagen, ſo wenig wie möglich incommodiren laſſen, das ſchwere Geſchäft des Amüſements ſoll ſo leicht, ſo bequem wie möglich von Statten gehen. Nun und da ſind ſie ja alſobald, die Iffland'ſchen Hofräthe, Sekretaire, Kaufleute, mit ihren Kaſſendefects, ihren unglücklichen Ehen, ihren Bankerots und ähnlichen häuslichen Calamitäten. Dieſe Stoffe brauchen nicht erfunden, dieſe Charaktere nicht künſtlich entworfen zu werden: ſie werden nur gefunden, ſie liegen überall gleichſam auf der Gaſſe, man braucht ſie nur aufzuheben — und falls noch etwas Staub und Schmutz daran ſitzen ſollte, nur immer raſch: das Publikum wartet, es wird nicht ſo genau genommen!

Dies Verhältniß iſt ſo einfach, ſo natürlich, daß es ſich auch überall, zu allen Zeiten, bei allen Nationen regelmäßig wiederholt hat, nur begreiflicher Weiſe überall in verſchiedener Form. Unſere ſentimentale Komödie aus den vierziger Jahren des vorigen Säculums, die Komödie der Gellert, Schlegel ꝛc. mit ihren Orgons, ihren Selinden und Cephiſen, ja um den Gegenſatz recht ſcheinbar zu machen: das geſellſchaftliche Luſtſpiel, das ſociale Drama der Franzoſen, in dem Augenblick, da ich dies ſpreche, was iſt es anders?!

Gegen die hiſtoriſche Berechtigung alſo ſowie gegen die praktiſche Nutzbarkeit der Iffland'ſchen Stücke läßt ſich nicht das Mindeſte einwenden. Sie ſind, wie durchſchnittlich alle Stücke, welche Schauſpieler zu Verfaſſern haben, mit großer Bühnenkenntniß geſchrieben und haben in einer Reihe charakteriſtiſcher, dankbarer Rollen zur Ausbildung und Bereicherung unſerer Schauſpielkunſt weſentlich beigetragen. Sie gewähren überdies ein ziemlich klares, anſpruchloſes Bild des deutſchen Familienlebens und der niederen bürgerlichen Geſelligkeit, wie dieſelbe ſich zu Ende des vorigen Jahrhunderts bei uns ausgebildet hatte: ſo daß ihnen, wie den ſentimentalen und Familienromanen derſelben Zeit, ſchon in dieſer Hinſicht eine gewiſſe geſchichtliche Bedeutung gar nicht abzuſprechen iſt. — Wendet man hiegegen ein, daß der Horizont dieſer Stücke doch gar zu eng, ihre Intereſſen gar zu kleinlich, ihre Moral gar zu hausbacken, ſo iſt freilich auch dies richtig. Aber nur war der

Horizont jenes Familienlebens ſelbſt denn größer, dieſe Moral ſelbſt werthvoller, als ſie uns in den Iffland'ſchen Stücken erſcheint? Ein Buckliger, der in den Spiegel ſieht und ſieht ihm ein Buckliger daraus entgegen, hat der wohl wirklich Recht, den Spiegel zu ſchelten? Statt alſo mit den Dichtern, den Stücken zu zürnen, welche, indem ſie das deutſche Leben ſchildern wollen, wie es iſt, bei aller Treue, aller minutiöſen Sorgfalt doch nichts weiter zu Stande bringen als eben einen Ifflandiſchen Kaſſendiebſtahl — wie wär' es, wenn wir ſtatt deſſen das Ding einmal umkehrten und unterwürfen nicht die Dichter, nicht die Stücke, nein, unſer Leben ſelbſt, unſeren Staat, unſere Geſelligkeit, ja uns ſelbſt, in unſerem perſönlichen Denken und Fühlen, Wollen und Streben, einer Kritik, und zwar einer ſehr gründlichen, ſehr praktiſchen?!

Wenigſtens wem hiezu der Muth gebricht, der hat ſich auch ſelbſt des Rechtes begeben, über unſere Literatur, unſere Kunſt zu Gerichte zu ſitzen; nicht einmal Klage führen darf er über die Langweiligkeit und das, in ſittlichem Sinne geſprochen, wahrhaft Klägliche, wahrhaft Miſerable der Iffland'ſchen Stücke: es iſt keine ſpecifiſche Ifflandiſche Langeweile, es iſt die allgemeine Oede, die allgemeine Dürftigkeit des deutſchen Lebens, die uns aus dieſen und allen ähnlichen Stücken angähnt.

Etwas Anderes freilich iſt es mit dem äſthetiſchen, dem künſtleriſchen Werth der Iffland'ſchen Stücke, vorausgeſetzt daß man dieſen Maßſtab an ſie legen will und darf. In dieſer Hinſicht bilden ſie den diametralen Gegenſatz der Goethe-Schiller'ſchen Beſtrebungen. Wie dieſe die ganze Welt künſtleriſch zu verklären ſuchen, wie die Kunſt, die Schönheit ihnen das höchſte, das äußerſte Geſetz iſt, dem alle anderen ſich harmoniſch fügen müſſen: ſo hingegen abſtrahirt das Iffland'ſche Schauſpiel von allen Forderungen der Kunſt, man möchte ſagen: es kennt, es ahnt ſie nicht, es begnügt ſich mit einer rohen, ungeſchlachten Naturwahrheit, es fällt aus der Kunſt heraus, es ſetzt, als hätte Leſſing nie gelebt, noch einmal die Moral an die Stelle der Aeſthetik, es will noch einmal die Welt nicht verklären, es will ſie unterrichten und beſſern. — —

Google

Gäbe es irgend etwas, das mit dem Unkünſtleriſchen dieſes Standpunktes ausſöhnen und uns nachſichtig machen könnte gegen die philiſterhafte Moral der Ifflandiſchen Stücke, ſo wäre es der Vergleich mit ſeinem Zeitgenoſſen und Nebenbuhler: Kotzebue. Auch Kotzebue's Erſcheinung iſt aus der vorhergehenden Sturm- und Drangperiode abzuleiten. Stellt Iffland die Rückkehr jener abſtracten, inhaltloſen Bewegung zu den poſitiven Zuſtänden des Familienlebens, der Geſellſchaft und Sitte dar, repräſentirt er das Philiſterthum, die beſchränkte Spießbürgerlichkeit, in welcher der deutſche Geiſt für die Ausſchweifungen jener genialen Periode gleichſam Buße thut: ſo dagegen Kotzebue repräſentirt die Blaſirtheit, jenes gänzliche Aufgeben aller äſthetiſchen, ſittlichen und überhaupt aller Grundſätze, welches für einen anderen Theil der damaligen deutſchen Welt die Folge eben jener Ausſchweifungen war Sie bezeichnen Beide die Rückkehr aus der Genieperiode: aber in Iffland iſt der Schwärmer nur philiſtrös, in Kotzebue iſt er frivol geworden. An dramatiſchem Talent, Einſicht in das Techniſche der Bühne, Leichtigkeit im Erfinden und Produciren war Kotzebue ohne Zweifel außerordentlich reich, der reichſte vielleicht von allen Dichtern unſerer modernen Literatur. Wenn er nichts deſtoweniger durch all dies Talent, all dieſen Fleiß keine dauernde Wirkung erreicht hat, wenn unter den mehr als zweihundert Stücken, welche er geſchrieben und die zu ihrer Zeit faſt alle das Entzücken des Publikums geweſen — und nicht bloß des deutſchen: ſelbſt Frankreich, ſelbſt England, Italien, Spanien benutzten die wunderbare Fruchtbarkeit, die Bühnenkenntniß und Erfindungskraft des deutſchen Dichters — wenn, ſage ich, unter dieſen mehr als zweihundert Stücken auch nicht ein einziges ſich befindet, das die Nation noch heute mit Stolz, ja nur mit Achtung nennt, vielmehr im Gegentheil: eine ſolche Nacht der Vergeſſenheit, ein ſolcher Aſchenregen der Verachtung iſt über ihn geſunken, daß ſelbſt ſeine unverkennbaren (ich weiß keinen anderen Ausdruck) techniſchen Talente darüber aus dem Gedächtniß der Lebenden entſchwunden ſind; ja endlich wenn ſchon jetzt, kaum dreißig Jahre nach ſeinem Tode, dieſer Mann, einſt ſo viel genannt, ſo viel geſehen, ſo viel bewundert, wie kaum jemals ein anderer deutſcher Dichter, jetzt ſo

verſchwunden, ſo ganz ausgelöſcht iſt, als hätte er niemals gelebt: ſo liegt dies nicht bloß in dem Mangel aller künſtleriſchen, es liegt eben ſo ſehr in dem Mangel aller ſittlichen Motive, es liegt in dem Mißbrauch, den Kotzebue ſelbſt von ſeinem Talente machte, indem er daſſelbe vorſätzlich zum Schmeichler jeder ſchlechteſten Tagesrichtung, zum Diener und Prediger des Gemeinen, Nichtigen, Begeiſterungsloſen entwürdigte. Daß er dabei Anklang fand in ſeiner Zeit, iſt natürlich genug; gab es doch nur allzu Viele, die ſich ihm geiſtesverwandt fühlten, die, wie er, in der harten Arbeit des Denkens, der ſtrengen Schule der Schönheit ſtecken geblieben, an allem ernſten Lebensinhalt, aller Kunſt, aller Freiheit deſperirten und den Zufall, den unverſtändigen, als Gott der Welt erkannten! Allein die ihn erhob, hat ihn auch geſtürzt, die Eitelkeit des Publikums, der er ſchmeichelte; ſie iſt anderen Götzen nachgelaufeu und hat ihn unbeklagt in Trümmer zerfallen laſſen. —

Dieſe beiden alſo, mit dem Geleit ihrer Nachahmer, beherrſchten ſeit Anfang der achtziger Jahre die Bühne: Iffland und Kotzebue — und es gehörte daher in der That Muth dazu, auf den von ihnen beherrſchten Brettern, gegenüber dem Beifallklatſchen des Publikums, den Lobſprüchen ihrer Freunde, die reine Fahne der Kunſt, der Schönheit wieder aufzupflanzen.

Goethe allein würde den Muth dazu ſchwerlich beſeſſen haben — oder richtiger, er hätte das Intereſſe dafür nicht gehabt. Was ging ihn die Bühne noch an? Sein Aufenthalt in Italien hatte nicht nur ſeine künſtleriſche Reife, er hatte auch jene künſtleriſche Abgeſchloſſenheit, jenen ſchönen Quietismus, jene äſthetiſche Selbſtſucht entwickelt und gezeitigt, von der Goethe nun einmal nicht frei zu ſprechen iſt, von der wir ihn aber auch gar nicht frei zu ſprechen, in der wir ihn nur zu begreifen brauchen als in einer nothwendigen Folge, einer weſentlichen Seite ſeiner ganzen geſchichtlichen Stellung und Bedeutung. Auch ſeine bedeutendſten dramatiſchen Dichtungen, Anfänge meiſtens aus früherer, jugendlicher Zeit, hatte er in Italien vollendet: Iphigenie, Taſſo, Egmont. Aber ſo ſind es auch eben dieſe Dichtungen, an denen jene Umwandlung ſich am Bemerkbarſten macht. Allerdings hatte Goethe in Italien die letzten Reſte nordiſchen Barbarenthums abgelegt, nicht

jedoch, ohne dabei auch Einiges von der alten nordiſchen Kraft, von der Friſche, der Kühnheit, dem Uebermuth einzubüßen, welche ſeine Jugendgedichte auszeichnen. Er hatte ſich von der Schönheit völlig durchfließen laſſen, war völlig harmoniſch, völlig klar geworden, ja: allein auch dieſe olympiſche Ruhe, er hatte ſie nur erreicht, indem er auf die Welt reſignirte, indem er ſich abwandte von der Geſchichte und ihren oft unverſtändlichen, oft unbequemen Forderungen, und ſich lediglich in ſich ſelbſt, ſein eigenes Ich, verſenkte. Aus ſolchen Stimmungen kann wohl ein großer lyriſcher, es kann ein großer epiſcher Dichter hervorgehen, nur kein eigentlich dramatiſcher. — Der dramatiſche Dichter will eine ihm gegenüberſtehende Welt unterwerfen und beſiegen, er will vor Allem aus ſich heraustreten, will ſchaffen und geſtalten; er braucht Leidenſchaften und gewaltſame, erſchütternde Stimmungen. — Von dieſem Allen hatte Goethe ſich frei gemacht; er wollte nicht mehr kämpfen, nur noch genießen, nicht mehr Fremdes geſtalten, nur noch ſich ſelbſt entfalten. Daher auch die dramatiſchen Gedichte, die ich eben nannte, ſind mehr lyriſcher, mehr epiſcher, als wahrhaft dramatiſcher Natur; es ſind Gemälde und Spiegelbilder des eigenen Lebens, nicht, was das Weſen des Dramas iſt, Gemälde der Welt und der Geſchichte; es ſind Zuſtände, nicht Handlungen. Egmont, wie in ihm noch am Meiſten erhalten iſt aus der alten Zeit des Götz, des Clavigo u ſ.w. ſo enthält er auch verhältnißmäßig noch das meiſte dramatiſche Leben, wiewohl auch in ihm die Individualität des Helden, das Perſönlich-Charakteriſtiſche gegen die geſchichtliche Handlung, den eigentlichen dramatiſchen Inhalt unverhältnißmäßig hervorgehoben iſt. — Auch die ſpäteren Dichtungen Goethe's, in denen er ſich der dramatiſchen Form noch bediente, nehmen immer mehr das Weſen von Selbſtbekenntniſſen an, werden immer ſubjectiver, undramatiſcher, treten immer mehr von der wirklichen Bühne zurück. So namentlich jene Reihe von Dramen und dramatiſchen Fragmenten, in denen Goethe ſich mit der franzöſiſchen Revolution, dieſem ihm höchſt verdrießlichen, höchſt unbequemen Ereigniß, zurecht zu finden ſuchte; ſo ganz vorzüglich der Fauſt, dieſes unvergleichliche, dieſes, (ich ſpreche natürlich nur von dem erſten Theile des Fauſt) größte Gedicht der modernen Zeit — aber bei alledem kein dramatiſches Gedicht!

Goethe leitet mit dieſen Dichtungen das ſpätere Drama der Romantiker ein, das gleichfalls von der Bühne keine Notiz nahm, ja das, wie wir ſogleich noch ſehen werden, ordentlich eine Ehre darin ſetzte, nicht aufführbar zu ſein, und ſo die dramatiſche Form an ſich ſelbſt zu vernichten.

Und ſo könnte es zweifelhaft erſcheinen, ob Goethe jemals noch den Weg zur praktiſchen Bühne gefunden hätte, wenn nicht ein äußerlicher Anlaß dazwiſchen getreten wäre. Kurze Zeit nämlich nach Goethe's Rückkehr aus Italien, gefiel es dem Herzog, ihn mit der oberſten Leitung des neu errichteten Hoftheaters zu Weimar zu bekleiden. — In Weimar hatten ſeit Mitte des Jahrhunderts die beſten der damaligen Theatergeſellſchaften geſpielt: wozu theils die günſtige Lage an der Heerſtraße nach Leipzig, theils das Intereſſe beitragen mochte, welches der Hof an dieſen und andern Kunſtbeſtrebungen nahm. So hatten namentlich Döbbelin und Koch zu wiederholten Malen in Weimar geſpielt, und ein kleines, aber dankbares und aufmerkſames Publikum herangebildet. In den ſiebziger Jahren hatte die Seyler'ſche Geſellſchaft, deren ich neulich bei Erwähnung des Mannheimer Theaters gedachte, in Weimar geſpielt; auch von Eckhofs untergehender Sonne waren noch einige Strahlen auf die dortige Bühne gefallen. Nachdem ſodann ſeit 1785 die Belluomo'ſche Geſellſchaft gefolgt war, bei der ſich gleichfalls einige vorzügliche Mitglieder, wie Malkolmi u. A. befanden, ſo übernahm im J. 1790 der Herzog ſelbſt das Theater als ein fürſtliches Inſtitut. Goethe, wie geſagt, erhielt die Oberleitung. Er ſcheint ſich dabei Anfangs darauf beſchränkt zu haben, die Richtung jenes fürſtlichen Geſellſchaftstheaters, deſſen ich in meiner letzten Vorleſung Erwähnung that und das, den Umſtänden gemäß, hauptſächlich leichte, kleine Stücke, Luſt- und Singſpiele, flüchtige Tageswaare, zur Aufführung brachte, jetzt in erweitertem Maßſtabe zu wiederholen. Für dieſe Annahme wenigſtens ſpricht das Repertoire dieſer erſten Jahre, das kaum noch eine Spur zeigt von jener ideellen, großartig künſtleriſchen Richtung, welche die ſpätere Weimariſche Bühne zu einem ſo bedeutenden Wendepunkt unſerer ganzen dramatiſchen Kunſt gemacht hat. Erſt von der Bekanntſchaft mit Schiller, ſeit 1794, datirt das lebendigere Intereſſe, das Goethe an dem Theater nahm, ſowie die Er-

hebung der Weimariſchen Bühne, die ſich als die Frucht der vereinten Anſtrengungen dieſer beiden Männer herausſtellt.

Schiller befand ſich damals, wie neulich erwähnt, in einem ähnlichen Durchgange, wie Goethe ihn eben in Italien vollendet hatte. Aber der Inhalt freilich und darum auch das Reſultat beider Entwicklungen war ein völlig verſchiedenes. Hatte die Schönheit es in Goethe nicht weiter gebracht, als gleichſam nur zum Beſitze ihrer ſelbſt, ſo dagegen in Schiller entwickelte die Schönheit ſich unmittelbar zur Freiheit. Es genügte ihm nicht, nur ſein eigenes Inneres verklärt und geläutert zu haben: auch die Welt ſelbſt, die Geſchichte, die praktiſche Entwicklung der Völker, das unmittelbare Daſein des Augenblicks ſoll ſich harmoniſch, in freier Schönheit, geſtalten; die Kunſt ſtellt ſich ihm dar als eine „Erziehung des Menſchengeſchlechts" zu Freiheit und Sittlichkeit.

So leitet Schiller überall aus dem bloß perſönlichen Leben heraus in das großartigere, das Leben der Völker; die bloße Dialektik perſönlicher Leidenſchaften wird überboten bei ihm durch die höhere, die Dialektik hiſtoriſcher Gegenſätze; das Drama erweitert ſich ihm zu einem Spiegel der Geſchichte, einem Abbild der Gegenwart und ihrer politiſchen Kriſis. Der Weg, den die Maſſe der Nation praktiſch zu vollenden hat, der Weg von dem bloß äſthetiſchen zum politiſchen Bewußtſein, aus der bloßen Innerlichkeit des Schönen in die erfüllte, bewegte Welt des hiſtoriſchen Lebens — dieſer Weg, auf welchem allein das Heil unſerer Zukunft liegt und den daher die ganze Nation ſich entſchließen muß zu wandeln, früher oder ſpäter, jetzt oder künftig, freiwillig oder genöthigt durch ein Uebermaß ſchmerzlichſter Erfahrungen, iſt von Schiller in ſeinen Dichtungen prophetiſch vorgebildet worden, vor Allem und am Deutlichſten in ſeinen hiſtoriſchen Dramen, dieſen vollendetſten Erzeugniſſen ſeiner letzten, reifſten Zeit. Aus den beſchränkten Kreiſen Iffland'ſcher Familiengemälde, aus der kläglichen Enge unſeres häuslichen Daſeins, wagte Schiller es, den Blick ſeines Volkes emporzulenken auf die majeſtätiſchen, die Höhen der Geſchichte; der Kotzebue'ſchen Bühne der Frivolität, der Unſittlichkeit, der hohlen, nichtigen Unterhaltung ſetzte er ein Drama der Freiheit, des Enthu-

ſiasmus, der Sittlichkeit, ſetzte ihm eine Bühne entgegen, in der, wie in einem Tempel, einer Kirche, das gerührte Volk zu allem Größten und Edelſten, zum Dienſt des Vaterlandes, zum Opfertode der Freiheit entzündet werden ſollte!

Zerſtreut, mißbraucht, an das Kleine und Nichtige gewöhnt, wie das Publikum war, durfte man es in der That als keine geringfügige Aufgabe betrachten, dieſe neue, großartige Dichtweiſe, eine Dichtweiſe, die ſich ſo hoch über die gemeinen Bedürfniſſe der Menge erhob, in das Verſtändniß, die Freundſchaft des Publikums einzuführen. Auch hier mußte Alles erſt vorbereitet, gebildet, geſchaffen werden: Schauſpieler ſowohl, welche dieſer neuen, idealen Darſtellungsweiſe mächtig — das heißt, welche ſelbſt entzündet waren von jener idealen Begeiſterung, jener unvergänglichen, weil innerlichen Jugend und Friſche, welche den Dichter ſelbſt erfüllte, ja die nur des Verſes mächtig waren, wie er ſich jetzt in dieſen Schiller'ſchen Dramen, in majeſtätiſchem Gang, machtvollen Schwunges, vernehmen ließ: als auch ein Publikum, als Zuſchauer, welche ſich geneigt und fähig fühlten, der billigen Rührung der Ifflandiſchen, dem leichtſinnigen Zeitvertreib der Kotzebue'ſchen Komödie zu entſagen, und den Wirkungen der Kunſt mit ernſtem, gläubigem Sinne ſich hinzugeben, gleich einem Gottesdienſt, einem politiſchen, einem religiöſen Akte.

Und hier nun wiederum iſt es, wo Goethe's Thätigkeit glücklich ergänzend eingriff. Iſt die Bildung des Weimariſchen Repertoires hauptſächlich Schiller's Werk, verdanken wir ihm jene unſterblichen Stücke, jene Wallenſtein, Maria Stuart, Tell, die bis zu dieſem Augenblick die Grundlage, und mehr noch, die ganze Habe, das geſammte Beſitzthum unſerer nationalen Bühne bilden: ſo iſt es dagegen vornämlich Goethe's Verdienſt, nicht nur jene Reihe vorzüglicher Schauſpieler, jene Graff, Oels, Wolf, jene Jagemann, jene Schröter, dieſe vorzüglichſten Stützen und Zierden der Weimariſchen Bühne, gebildet, ſondern auch im Allgemeinen, durch die ganze Art, den ganzen Geiſt ſeiner Führung, das Weimariſche Theater zu einer wahrhaften Kunſtanſtalt, einer Schule alles Großen, Schönen, Edlen, erhoben zu haben.

Und dies iſt denn allerdings die wahre Bedeutung der Weimariſchen

Bühne, es iſt zugleich derjenige Punkt, auf den ihre eigentliche Größe, ihr Anſpruch auf Unſterblichkeit und geſchichtlichen Werth ſich gründet. — Ueber das, was man in der Schauſpielerwelt die Goethe'ſche Schule nennt, die beſondere Darſtellungsweiſe, vielleicht muß man ſchon ſagen, die Manier jener von Goethe gebildeten Schauſpieler, ihre Art des Vortrags, der Haltung, des Ausdrucks, vor Allem über ihr urſprüngliches Talent, ihre angeborene künſtleriſche Begabung iſt in neuerer Zeit viel hin und hergeſtritten worden; man hat Zweifel geäußert, ob dieſe Schule nur überall wirklich ſo vortrefflich, dieſe Talente ſo bedeutend, dieſe Leiſtungen ſo außerordentlich geweſen; man hat das Bedenken erhoben, wie es zugegangen, daß dieſe Schule, wenn ſie wirklich ſo bedeutend geweſen, ſo wenig Schüler, ſo wenig Meiſter hinterlaſſen, wie es überhaupt möglich geworden, daß dieſe Bühne, wenn ſie wirklich ſo ſehr auf der Höhe des deutſchen Theaters geſtanden, in ſo wenigen Jahren ſo raſch, ſo kläglich, ſo ohne einen Nachhall, eine Erinnerung ihrer einſtigen Größe geſunken iſt.

Allein auf alle dieſe Fragen und Einwendungen kommt es hier in Wahrheit gar nicht an oder wenigſtens ſtehen ſie alle erſt in zweiter Reihe. Zugegeben, daß die einzelnen Darſtellungen der Weimariſchen Bühne keineswegs immer ſo unübertrefflich, ſo muſtergiltig geweſen, wie man nach dem außerordentlichen Ruhm dieſes Theaters vermuthen möchte, zugegeben namentlich, daß die einzelnen Darſteller keineswegs immer die vorzüglichſten, zugegeben ſogar, daß ſelbſt unter den berühmteſten Künſtlern der Weimariſchen Bühne einer oder der andere geweſen, deſſen Ruhm die genaue und unparteiiſche Kritik eines fremden Publikums kaum dürfte ausgehalten haben, daß aber auch unter denen, deren Lorbeer ein wohlverdienter, dennoch nicht Einer iſt, der ſich den wahrhaft großen, den eigentlichen Schauſpielern des deutſchen Theaters, den Eckhof, Schröder, Fleck 2c. zur Seite ſtellen dürfte — zugegeben dies Alles: ſo wird durch dieſe Einzelheiten der Ausführung doch die große, die erhabene Idee, welche der Weimariſchen Bühne zu Grunde liegt, nicht geändert, ſo wird dadurch doch die Thatſache nicht geändert, daß von allen Theatern, welche Deutſchland bis dahin beſeſſen hatte, das Weimariſche die damalige Aufgabe der Bühne am Tiefſten begriffen,

daß es den Höhenpunkt, bis zu welchem damals die Entwicklung unſeres Theaterlebens gelangt war, am Reinſten, am Vollendetſten dargeſtellt hat. — Mit Einem Worte: die Weimariſche Bühne von den neunziger Jahren des vorigen bis in das zweite Decennium des laufenden Jahrhunderts war die Verwirklichung jener idealen Bühne, zu der man, wie Sie Sich entſinnen, ſchon ſeit Leſſing, ſchon ſeit der verunglückten Hamburger Unternehmung von 1767 hingeſtrebt hatte und deren Weſen darin beſtehen ſollte, allen zufälligen Schwankungen des Zeitgeſchmacks, allen Berechnungen des Eigennutzes entrückt, ausſchließlich der Kunſt und ihren reinſten, höchſten Erzeugniſſen zu dienen. Wie Goethe in ſeiner eigenen Perſon die äſthetiſche Bildung des achtzehnten Jahrhunderts gleichſam verkörpert und zum Abſchluß bringt: ſo auch in der von ihm geleiteten, von ſeinem Geiſt beherrſchten Weimariſchen Bühne wird die rein äſthetiſche, rein künſtleriſche Richtung, zu welcher, mit der übrigen Literatur, auch das deutſche Theater während des ganzen achtzehnten Jahrhunderts hingeſtrebt hatte, zum Abſchluß, zur Vollendung gebracht. Wie neben den Gellert's und Schlegel's die Truppen Schönemann's und Ackermann's, wie neben Leſſing Eckhof und ſeine Schule, neben den Stürmern und Drängern Schröder, neben Schiller, dem Dichter der Räuber, das aufſtrebende Theater zu Mannheim: ſo auch Goethe hat eine Bühne neben ſich, die gleichſam die Ergänzung, das Abbild, den Spiegel ſeiner literariſchen Stellung bildet — und nicht bloß neben ſich, nein: er hat ſie ſich ſogar ſelbſt geſchaffen, ſie iſt ſein Werk, ſein Weſen, ſein Ich: neben dem Dichter der Schönheit die ſchöne Bühne, neben dem vollendeten Künſtler das vollendete Kunſttheater, neben Goethe das Goethe'ſche Theater zu Weimar! —

Es iſt wahr, daß weder die ſchöne Subjectivität, die harmoniſche, künſtleriſche Innerlichkeit das höchſte Ziel der Kunſt überhaupt iſt, noch auch möchte mit einer bloß kunſtgemäßen, bloß äſthetiſch vollendeten Bühne das höchſte Ziel erreicht, die größte Aufgabe gelöſt ſein, welche der Entwicklung des Theaters überhaupt geſteckt iſt. Vielmehr wie das ſchöne Subject, mit dem Weiterſchreiten des öffentlichen Lebens, ſich fortbildet und erweitert zum ſchönen und zugleich politiſchen, zugleich

praktiſchen Subject, wie der Dichter des Herzens aufgeht endlich in dem Dichter der Welt, der Dichter der Schönheit in dem Dichter der ſchönen Wirklichkeit: ſo auch über der äſthetiſchen, der Kunſtbühne Goethe's würde die wahre Volks-, die wahre Nationalbühne ſtehen: eine Bühne, die nicht bloß der Ausdruck eines gereinigten Geſchmacks, nein — des Nationallebens ſelber, und zwar eines freien, glücklichen, bewußten Lebens!

Allein dazu, wie ſchon Leſſing geklagt hat, würde vor Allem gehören, daß wir ſelbſt erſt eine Nation, ein Volk, ein freies, glückliches, wären. Und da es damit, allen Anzeichen nach und den vielen ſchönen Verheißungen, mit denen man neuerdings unſere Ohren zu betäuben ſucht, zum Trotz, vermuthlich noch gute Weile haben wird, ſo haben wir keinen Grund und ſollen wir am Allerwenigſten uns herausnehmen, gering zu denken von dem, was Goethe in Weimar geleiſtet, was er für uns erworben und errungen hat; ſo ſollen wir am Allerwenigſten mit eklem Zahne nagen und zerren an dieſem Lorbeer, der das Gedächtniß des Weimariſchen Theaterlebens umgiebt. Es iſt noch nicht das Größte geweſen, was die Bühne überhaupt, aber doch das Größte, was unſere, was die deutſche Bühne, die Bühne eines unfreien, unpatriotiſchen Volkes zu leiſten vermochte!

Auf dieſer großartigen, dieſer würdigen Bühne nun alſo, durch die Vermittlung dieſer vorzüglichen, dieſer löblichen Darſteller, unter einer ſo umſichtigen, ſo künſtleriſchen Leitung erſchienen ſeit Ende des Jahrhunderts jene Schiller'ſchen Tragödien, erſchienen Goethe's Iphigenie und Taſſo, erſchien neben Shakeſpeare's Meiſterwerken der phantaſtiſche Genius Calderon's, erſchien namentlich auch, woran Schröder ſich nicht gewagt, Leſſing's Nathan, den für die praktiſche Bühne erworben zu haben wir dem Weimariſchen Theater, insbeſondere Schiller's Bemühungen verdanken: Schillers, der ſich dem humanen, auf Freiheit und Sittlichkeit gerichteten Geiſte dieſer Leſſing'ſchen Dichtung innerlichſt verbunden fühlen mußte und der daher auch begierig die Gelegenheit ergriff, ſeinem großen Geiſtesgenoſſen dies ſchöne, dies würdigſte Denkmal zu ſtiften.

Nicht lange, ſo ſuchten auch andere Bühnen ſich dieſem künſtleriſchen

Streben anzuſchließen. Zwar darüber dürfen wir uns nicht täuſchen, und wollten wir es, ſo würden die Repertorien jener Zeit uns widerlegen: auch damals, in der ſchönſten Blüthezeit der Schiller'ſchen Dichtung, blieben Iffland und Kotzebue nichtsdeſtoweniger immer noch die Könige der Bretter, ja man trug kein Bedenken, Kotzebue neben Schiller zu nennen als ein gleiches Talent, wie man früher auch die Dichtungen des wahnſinnigen Lenz für Goethe'ſche Produkte gehalten oder Zſchokke's Abällino in eine Reihe geſtellt hatte mit Schiller's Räubern. Immerhin indeſſen, daß es der idealen Kunſtrichtung unſerer großen Dichter überhaupt nur gelang, ſich ein Publikum zu bilden, ſei es zunächſt auch nur ein kleines, daß die edle, majeſtätiſche Sprache des Schiller'ſchen Kothurns überhaupt laut werden durfte zwiſchen den Tugendpredigten Iffland's, den platten Späßen, den frivolen Deklamationen Kotzebue's und ihrer beiderſeitigen Nachahmer: ſchon dies war etwas Großes, ſchon dies war eine That, ſchon dies zeigt, wie ſehr recht diejenigen haben, welche da behaupten, daß die große Maſſe, wie zu Geſchmackloſigkeit und Frivolität, ebenſo zu Geſchmack und ächtem Kunſtſinn ſich heranbilden laſſe und daß daher, wo ein Bühnenvorſtand, die Schuld ſeiner ſchlechten Theaterführung mit dem ſchlechten Geſchmack des Publikums, den verdorbenen Anſichten der Menge entſchuldigt, das nicht ſich entſchuldigen — vielmehr es heißt den Stab brechen über ſich ſelbſt, es heißt ſich ſelbſt der höchſten Ehre, dieſer, Bildner und Führer ſeiner Zeit zu ſein, freiwillig berauben!

Am Nachhaltigſten war die Wirkung, welche das deutſche Theaterleben von der Weimariſchen Bühne erfuhr, in Berlin — am Nachhaltigſten, ſage ich: nicht am Raſcheſten, nicht am Unmittelbarſten.

Wir haben, in der neulichen Vorleſung, das Berliner Theater in der Döbbelin'ſchen Epoche verlaſſen, zur Zeit der Schröder'ſchen und Brockmann'ſchen Gaſtſpiele. Wenige Jahre darauf, im J. 1786, nach dem Tode Friedrichs des Großen, wurde es zum königlichen oder, wie man es damals nannte, zum Nationaltheater erhoben; die beſcheidene Bühne in der Behrenſtraße, auf dem Hofe eines Privathauſes, wurde geſchloſſen und das Komödienhaus auf dem Gensd'armenmarkt, in welchem bis dahin nur franzöſiſchen Künſtlern zu

ſpielen vergönnt geweſen, dem deutſchen Drama eingeräumt. Auch hier wurde eine künſtleriſche Leitung beliebt; ſie war den Profeſſoren Ramler und Engel anvertraut — oder vielmehr, da Ramler ſein Amt nur ſehr kurze Zeit, und auch dann nur dem Namen nach führte, dieſem Letzteren allein. — Engel ſtand völlig in der familienhaften, ſpießbürgerlichen Richtung der Ifflandiſchen Stücke; bei vielem Scharfſinn im Einzelnen, bei einer glücklichen Gabe der Beobachtung, einem Reichthum kleiner, feiner Bemerkungen über Vortrag, Darſtellung, ſceniſche Wirkung, war ihm doch für das eigentlich Poetiſche, das Ideale, jede Fähigkeit, jedes Verſtändniß, ſogar jede Neigung verſagt. Die ganze neuere Schule, obſchon ſie damals kaum mehr eine neue war, obſchon ſie bereits alle Adern des deutſchen Lebens ſegnend, fruchtbringend durchdrang, Shakeſpeare, Goethe, Schiller, waren ſeiner nüchternen, beſchränkten Natur nicht allein unbequem, ſondern geradezu verhaßt. Engel bildet, mitten in einer unendlich reicheren, unendlich entwickelteren Zeit, eine karrikirte Wiederholung jener Nicolai, jener Mendelsſohn, jener Berliner Kritiker überhaupt, welche, um Mitte des Jahrhunderts, durch ihre Schärfe, ihre kalte, nüchterne Verſtandesmäßigkeit ſo vortheilhaft auf unſere Literatur eingewirkt hatten, deren Standpunkt aber jetzt, nachdem der Horizont unſerer Literatur durch Leſſing und Shakeſpeare, durch Goethe und Schiller ſo unermeßlich erweitert war, nicht wohl erneuert werden durfte, am Wenigſten, wo es die Leitung einer anſehnlichen und einflußreichen Bühne galt.

Was unter dieſen Umſtänden in Berlin geleiſtet ward, läßt ſich zum Voraus abnehmen. Kotzebue war der Held des Tages, das Publikum vergötterte, der Hof fetirte, dekorirte, penſionirte, das Theater repetirte ihn ohne Unterlaß; die trefflichen, zum Theil ausgezeichneten Kräfte, welche das Berliner Theater ſchon damals vereinigte und von denen ich an dieſer Stelle nur das Unzelmann'ſche Ehepaar, Czechtitzky, Fleck, Mattauſch ꝛc. namhaft machen will, wurden zu Stücken, wenn es hoch kam, wie Menſchenhaß und Reue, Dienſtpflicht, Otto von Wittelsbach, Ludwig der Springer, das Mädchen von Marienburg und dergleichen verwendet. — Neben Kotzebue herrſchte Iffland: beſonders ſeitdem er im Jahre 1797 perſönlich zum Director des Berliner

Nationaltheaters berufen worden. Iffland's Direction iſt zahlreichen und heftigen Angriffen ausgeſetzt geweſen; dieſelben ſind zum Theil noch jetzt nicht verſchollen, noch jetzt fehlt es nicht an Stimmen, welche von Iffland's Berliner Direction und ſeinem verweichlichenden, entnervenden Einfluß den Verfall der deutſchen Bühne datiren.

Dieſer letztere Vorwurf, auch wenn er nicht an ſich ungereimt und unmöglich wäre, iſt doch jedenfalls ein ungerechter. Niemand, auch ſeine erbittertſten Gegner nicht, können noch werden ſie jemals den Fleiß, den Eifer, die künſtleriſche Gewiſſenhaftigkeit, die vielleicht nicht geniale, nicht großartige, aber immer ernſte, immer würdige Art abläugnen, mit welcher Iffland die Direction des Berliner Theaters geführt. Daß er dabei ſeiner eigenthümlichen Ifflandiſchen Richtung mehr Raum gab, als der Bühne ſelbſt gut war, daß er mit Vorliebe ſolche Stücke zur Darſtellung brachte, in denen er ſein beſchränktes, jedoch innerhalb dieſer Schranken ausgezeichnetes Schauſpielertalent zur Geltung bringen konnte, das heißt alſo vor Allem und ganz beſonders ſeine eigenen Stücke und was ihnen, in Nachahmung und Wiederholung, verwandt und ähnlich war — dies Alles war nicht Recht, gewiß nicht: aber es war naheliegend, es war natürlich, man muß es tadeln, aber auch begreiflich, auch verzeihlich finden. Ueberdies, wie Iffland, wennſchon von Natur ausſchließlich für bürgerliche, vorzüglich komiſche und ſentimentale Charaktere beſtimmt, dennoch techniſche Bildung, Verſtand und Beobachtungsgabe genug beſaß, um auch in ſolchen Rollen, welche eigentlich außer der Sphäre ſeines Talentes lagen, ſich doch immer noch leidlich aus der Affaire zu ziehen und, wenn auch nicht das Richtige, ſo doch etwas zu leiſten, das einſtweilen und dem großen Haufen gegenüber ſo ungefähr wie das Richtige ausſah: ſo auch bei ſeiner Directionsführung ſtand ihm ein ähnliches aneignendes Talent, ein Talent zur Seite, fremden, im Grunde ſeines Herzens ihm ſogar feindlichen, ſogar verhaßten Richtungen deſſen ungeachtet ſo viel Spielraum zum Mindeſten zu vergönnen, wie der Geſchmack der Zeit und ein gewiſſes äſthetiſches Gleichgewicht verlangten. — Auf dieſe Weiſe erklärt es ſich, wie die Berliner Bühne gerade unter Iffland's Leitung nichts deſtoweniger diejenige war, welche die ideale Richtung der Schil-

ler'ſchen Stücke am Lebhafteſten ergriff, am Glücklichſten darſtellte, am Weiteſten verbreitete. Freilich wurde Iffland darin unterſtützt, man könnte auch ſagen: er wurde dazu genöthigt durch den glücklichen Zufall, daß gerade damals in Berlin eine Anzahl von Künſtlern vereinigt war, welche von der Natur ſelbſt für die großartigen, idealen Charaktere der Schiller'ſchen Tragödie beſtimmt zu ſein ſchienen: an ihrer Spitze und als einer der größten Schauſpieler, welchen die Deutſche Bühne jemals beſeſſen, Fleck. — Fleck war für Schiller, was Eckhof für Leſſing, Schröder für Shakeſpeare: ſein theatraliſcher Stellvertreter, ſein berufener, ſein (daß ich ſo ſage) eigener, perſönlicher Sprecher. Erlauben Sie, daß ich, zur Charakteriſtik dieſes vorzüglichen Künſtlers, mich der Worte eines Mannes bediene, der ohne Vergleich von Allen, welche leben, die genaueſte Kenntniß unſerer Theatergeſchichte beſitzt: eines Mannes, der jene glänzende, jene unvergleichliche Periode der deutſchen Bühne noch als Augenzeuge belebt hat und der ſeine Erinnerungen in einem reichen Schatz der feinſten Bemerkungen, Urtheile und Schilderungen niedergelegt hat. Sie errathen ohne Weiteres, daß ich von Tieck ſpreche. Auch über Fleck hat Tieck ſich vielfach ausgeſprochen; ich wähle, aus vielen, folgende Stelle des Phantaſus, die mir das Weſen des großen Schauſpielers am Vollſtändigſten zu ſchildern ſcheint. „In den Rollen (ſagt Tieck) ſeines Eſſer, Tankred, Ethelwolf war er bezaubernd, am Meiſten als Infant Pedro in Ines de Caſtro.... Sein Organ war von der Reinheit der Glocke und ſo reich an vollen klaren Tönen in der Tiefe wie in der Höhe, daß nur derjenige mir glauben wird, der ihn gekannt hat, denn wahres Flötenliſpeln ſtand ihm in der Zärtlichkeit, Bitte und Hingebung zu Gebot, und ohne je in den knarrenden Baß zu fallen, der uns ſo oft unangenehm ſtört, war ſein Ton in der Tiefe wie Metall klingend, konnte in verhaltener Wuth wie Donner rollen, und in losgelaſſener Leidenſchaft mit dem Löwen brüllen. Der Tragiker, für den Shakeſpeare dichtete, muß viel von Fleck's Vortrag und Darſtellung gehabt haben, denn dieſe wunderbaren Uebergänge, dieſe Interjectionen, dieſes Anhalten, und dann der ſtürzende Ton der Rede, ſowie jene zwiſchengeworfenen naiven, ja an das Komiſche grenzenden Naturlaute und Nebengedanken, gab er ſo natürlich wahr, daß wir gerade

dieſe Sonderbarkeit des Pathos zuerſt verſtanden. . . . Viele der Schiller'ſchen Charaktere waren ganz für ihn gedichtet . . aber der Triumph ſeiner Größe war wohl der Räuber Moor. Dieſes titanenartige Geſchöpf einer jungen und kühnen Imagination erhielt durch ihn ſolche furchtbare Wahrheit, edle Ergebenheit, die Wildheit mit ſo rührender Zartheit gemiſcht, daß ohne Zweifel der Dichter bei dieſem Anblicke ſelbſt über ſeine Schöpfung hätte erſtaunen müſſen."

Neben Fleck ſtand damals der bereits früher genannte Mattauſch, deſſen Don Carlos als unvergleichlich gerühmt wird, ſtand die Unzelmann, berühmter noch unter ihrem ſpäteren Namen als Frau Bethmann: eine Künſtlerin von unverſiegbarer Genialität, gleich groß in der komiſchen wie in der tragiſchen Muſe. Den Preis ihrer Kunſt ſoll jedoch auch ſie in der Schiller'ſchen Tragödie errungen haben. Sie wird gerühmt als die erſte unter den Künſtlerinnen der deutſchen Bühne, welche den Schiller'ſchen Vers vollkommen beherrſchte; das wunderbar herrliche, wohllautende Organ dieſer Künſtlerin ſoll den feierlichen Schiller'ſchen Rythmen, dem Pomp und Reichthum ſeiner Sprache eine Majeſtät, eine Würde, eine Kraft gegeben haben, durch welche die Wirkung geradewegs unwiderſtehlich ward.

Von dieſen Kräften unterſtützt, auch durch ein Gaſtſpiel in Weimar mit Goethe und Schiller perſönlich befreundet und in den Geiſt der Weimariſchen Anſtalt, ſoweit es ſeiner Natur eben möglich war, eingeweiht, ging Iffland ſogar mit der Aufführung Schiller'ſcher Stücke den übrigen Bühnen voran. Die Jungfrau von Orleans, die Braut von Meſſina, Wilhelm Tell haben in Berlin theils ihre erſten, theils ihre glänzendſten Darſtellungen erlebt. Namentlich der Krönungszug, mit welchem Iffland die Jungfrau ausſtattete, erregte, als ein erſter Verſuch, auch dem klaſſiſchen Drama jene Vortheile des Luxus und des Sinnenreizes zuzuwenden, welche man bis dahin ausſchließlich der Oper überlaſſen, durch ganz Deutſchland eine außerordentliche Senſation und hat, wenn nicht in der Geſchichte des Theaters ſelbſt, doch in der Geſchichte des Coſtüms, der theatraliſchen Ausſtattung Epoche gemacht.

Aber kehren wir jetzt zu Schiller dem Dichter zurück. Er hatte, wie wir geſehen haben, in ſeinen Tragödien der Nation eine großartigſte

Schule nationaler, volksthümlicher Geſinnung eröffnet; er hatte die Geſchichte ſelbſt hineingezaubert in den engen Kreis der Theaterwände, er hatte dem kriegeriſchen Heros des Jahrhunderts, dem Eroberer Napoleon den Kriegsfürſten des dreißigjährigen Krieges, Wallenſtein, er hatte der Befreiung des deutſchen Volkes von der franzöſiſchen Fremdherrſchaft, den Aufſtänden der Tyroler, der Begeiſterung der Freiheitkriege das Drama der Freiheit, den Tell, in prophetiſchem Geiſte vorangeſendet. Welche ſchönſten Früchte hätte man nicht von dieſen Knospen hoffen, welche reichſte Nachfolge von dieſem herrlichen Anfang erwarten mögen?!

Allein auch hier, wie zur Zeit der Reformation, tritt gerade das Gegentheil ein. Auch Schiller iſt nur ein glänzendes Vorbild, ein energiſcher Auszug deſſen, was unſere Literatur ſpäter wieder einmal werden ſoll; auch ihn, wie ehemals Leſſing, ließ die Nation in Stich — die Nation, ſage ich: nicht das Theaterpublikum einer einzelnen Stadt. — Dann erſt würde die Schiller'ſche Dichtung zu ihrer vollen Wahrheit gelangt ſein, dann erſt würde dieſen Anfängen einer nationalen Bühne, welche Schiller gründete, ſich eine weitere Entwicklung angeſchloſſen haben, wenn dieſe Grundſätze der Freiheit, der Vaterlandsliebe, der praktiſchen Sittlichkeit, welche den Dichter belebten, zugleich die Nation ergriffen hätten, wenn dieſer Uebergang vom äſthetiſchen zum politiſchen, vom perſönlichen zum geſchichtlichen Bewußtſein, welchen die Poeſie in Schiller gemacht, zugleich von dem ganzen Volke getheilt worden wäre, wenn (mit Einem Worte) dem Liede des Dichters eine That des Volkes geantwortet hätte!

Dieſe That aber blieb aus. Schiller's Dichtung iſt ein bloßes Poſtulat, ein bloßer kategoriſcher Imperativ, den er ſeiner Zeit hinhält, deſſen Giltigkeit ſeine Zeitgenoſſen zwar anerkannten: aber bei dieſer hohlen theoretiſchen Anerkenntniß hatte es auch ſein Bewenden. Zu derſelben Zeit, meine Herrſchaften, da Schiller im Tell ſeinem Volke zurief ſich anzuſchließen an das Vaterland, dieſe einzigen Wurzeln aller Kraft und alles Lebens, da das köſtliche: Seid einig, einig, einig! die Räume unſerer Schauſpielhäuſer erfüllte, da das Theaterpublikum vor Rührung außer ſich gerieth bei jenem Schwur der Rütliſcene:

Wir wollen ſein ein einig Volk von Brüdern
In keiner Noth uns trennen und Gefahr.
Wir wollen frei ſein, wie die Väter waren,
Eher den Tod als in der Knechtſchaft leben.
Wir wollen trauen auf den höchſten Gott
Und uns nicht fürchten vor der Macht der Menſchen...

zu derſelben Zeit, meine Herrſchaften, buhlten deutſche Fürſten um die Ehre, ſich an Frankreich verkaufen zu dürfen, verriethen deutſche Diplomaten alle heiligſten Intereſſen unſeres Vaterlandes, zogen Deutſche das Schwert gegen Deutſche!

Eine ſolche Zeit, eine ſolche Nation iſt keiner großen Literatur weder werth noch fähig; die Dichtung weigert ſich, einem Volke ſich preis zu geben, das ihre köſtlichſten Früchte nur zum Spielwerk mißbraucht.

Von daher alſo der Stillſtand unſerer Literatur; von daher jenes Irregehen und Umherſchweifen unſerer Kunſt, jene Capricen der Romantiker, jene Nachahmung fremder Literaturen, jene Geſchmackloſigkeit und Barbarei, in welche die deutſche Poeſie im Großen und Ganzen ſich ſeit Schiller und Goethe allerdings verloren hat und die den wüſten Jahrhunderten nach der Reformation entſpricht; daher namentlich der Verfall unſerer Bühne, der Ruin unſers Theaters, der Untergang unſerer dramatiſchen Kunſt!

Es erſcheint mir überflüſſig, wollte ich Sie hier noch mit einer ſpeciellen Geſchichte der Verirrungen behelligen, in welche die deutſche Bühne ſich im Verfolg dieſer Umſtände verloren. Das Eine Wort, nach welchem die Zeit verlangte, ſollte nicht ausgeſprochen, der Eine Weg, der ſie hätte zum Heile führen können, ſollte nicht betreten werden: welch Intereſſe denn kann dies Stammeln, dies Irregehen für uns haben, das nur die Unmöglichkeit verräth, das Richtige auszuſprechen und zu finden? — Einem künftigen Geſchichtſchreiber unſerer Bühne, in künftigen, glücklicheren Tagen, wo unſere Kunſt, unſere Geſchichte erreicht haben wird, wonach ſie jetzt noch in ohnmächtigen Verſuchen vergebens ringt, das Ziel volksthümlicher Freiheit und Unabhängigkeit — einem

künftigen Geſchichtſchreiber unſerer Bühne, im befriedigten, glücklichen Beſitze Alles deſſen, wonach wir jetzt noch, wie in Träumen, vergeblich haſchen, wird auch die Geſchichte dieſer Irrfahrten und Fehlgriffe von Intereſſe ſein; er wird mit ordnender, mit verſöhnender Hand dieſe Gruppen zurechtſtellen können, die jetzt noch vor unſeren Blicken, gleich Schemen, rathlos durch einander wirbeln. — Für die jetzige Zeit dagegen muß es ehrlich ausgeſprochen, ja es kann nicht lebhaſt, nicht dringend genug wiederholt werden, daß alle dieſe Verſuche, in denen die deutſche Dramatik ſeit vierzig Jahren ſich erſchöpft hat, nichtig ſind. Aus dieſem ganzen Gewirr von Stücken und Nachahmungen und Fragmenten führt kein Weg in die Zukunft der deutſchen Bühne; unſer Theater, wo es wirklich wieder lebendig werden will — richtiger geſagt: zu der Zeit, wo es wird wieder lebendig werden können, wird es jedesmal an dem Schiller'ſchen Drama wieder anknüpfen müſſen. Mit Einem Worte: nur in dem Schiller'ſchen Drama lebt der Keim der Zukunft — weil in ihm allein der Gedanken der Freiheit lebt!

Ich begnüge mich demnach, Ihnen von den Schickſalen des deutſchen Dramas ſeit Schiller's Tode nur eine flüchtige hiſtoriſche Notiz zu geben; den Maßſtab, dieſe verſchiedenen Erſcheinungen zu beurtheilen, haben Sie, nach den früheren Auseinanderſetzungen über das Princip dieſer ganzen Entwicklung, ſelbſt in Händen.

Zuerſt alſo die Romantiker. — Die Romantiker, wie ſie eine ſpezielle Aufgabe darin fanden, das Schiller'ſche Drama zu bekämpfen, ſo bilden ſie auch in ihrer übrigen Erſcheinung das eigentliche Widerſpiel der Schiller'ſchen, das heißt alſo, der nationalen, der einzig wirklichen, einzig möglichen Poeſie. Es iſt die ſchöne Subjectivität, der äſthetiſche Quietismus Goethe's, der in den Romantikern zum Extrem getrieben wird. Lehnt Goethe die Geſchichte nur von ſich ab, ſo ergreifen die Romantiker geradewegs die Flucht vor ihr, ſie vertiefen ſich vorſätzlich in das Unhiſtoriſche, Entlegene, ſie machen, wie Goethe, die Kunſt zur ausſchließlichen Sphäre des Daſeins: aber nicht, wie Goethe, die lebendige, perſönliche, in ihnen ſelbſt verkörperte, ſondern die Kunſt in ihrer Abſtraction von allem realen Inhalt, als ein bloßes Spiel der

ſchönen Form, eine bloße, ſcheinbare Bewegung, die der Dichter ſelbſt ironiſch vernichtet.

Ja wenn ſchon Goethe die Menge mehr als billig verachtete, wenn wir ſchon ſeine großartige, olympiſche Ruhe wohl ab und zu ein wenig geſtört wünſchen durch jene Hingabe an die Zeit und die Bedürfniſſe der Gegenwart, welche Schillern ſo liebenswürdig, ſo hinreißend macht: ſo iſt es bei den Romantikern geradezu Princip, die Menge, als etwas Gemeines, Unverſtändiges, Unwürdiges, ohne Weiteres zu verachten. Die Kunſt, welche Schiller noch zur Lehrerin der Völker, zur Prieſterin der Menſchlichkeit erheben wollte, iſt für die Romantiker etwas Excluſives, Apartes, von dem das dumme Volk, die blödſinnige Maſſe nichts verſteht und auch niemals etwas lernen noch ahnen noch fühlen wird.

Natürlich war eine ſolche Richtung niemals in Stande, das Theater praktiſch zu beherrſchen. Nicht bloß die Fähigkeit, auch der Vorſatz, auch der Wille dazu gebrach ihr. Sie wandte ſich wie von der übrigen Oeffentlichkeit, ſo auch von der Oeffentlichkeit der Bühne abſichtlich, mit vornehmem Ekel ab; ſie klagte laut, daß Iffland und Kotzebue herrſchten, aber ſie that nichts, dieſe Herrſchaft zu brechen; ſie klagte laut über den Verfall der Bühne, aber ſie rührte keinen Finger, ihm Einhalt zu thun; ſie kritiſirte Alles, wußte Alles, wies Allem ſeine Gebrechen nach, aber außer dieſen Klagen, dieſen Kritiken und Vergleichen ſie ſelbſt leiſtete nichts. Jene großen, hiſtoriſchen Tragödien, die man uns zur Zeit der Freiheitkriege verſprach — ich habe nichts davon gehört, daß ſie jemals geſchrieben worden wären. Statt deſſen ſchrieb man Literaturkomödien, machte, mitten im Gewühl der bedeutendſten, hiſtoriſchen Ereigniſſe, unter dem Donner der Kanonen, dem Zuſammenſturz des deutſchen Vaterlandes — machte, ſage ich, die erbärmlichen Fehden der Journalwelt, die Streitigkeiten literariſcher Coterieen zum Gegenſtand ſeiner Dramen. . . .

Und wenn nun das Publikum dieſe Dichtungen nicht goutiren wollte, wenn die Theater ſich weigerten, dieſe Produktionen, in denen alle Bedingniſſe der Bühne vorſätzlich vernichtet waren, zur Aufföhrung zu bringen, ſo dachte man Wunder, was Uebles Einem geſchehen

ſei, ſo erhob man ein großes Geſchrei über die Verderbtheit des Publikums, über den Verfall des Theaters, und glaubte ſich nun erſt doppelt berechtigt, beide zu verachten.

Selbſt diejenigen Dichter dieſer Richtung, die von der Natur unzweifelhaft zum Drama geboren waren, Männer von bedeutendem, ja außerordentlichem Talent, wie Werner und Heinrich von Kleiſt, gingen der Bühne in Folge ihrer romantiſchen Verkehrtheit verloren: der Eine durch den Myſticismus, welchem er ſich, körperlich wie geiſtig erſchöpft, beinahe vernichtet durch ein maß- und haltloſes ſinnliches Treiben, ſchließlich, dem alten, unfeinen Spruche gemäß, in die Arme warf; der Andere durch die romantiſche Zerfloſſenheit, die — es giebt kein anderes Wort — wahnwitzige Zerrüttung ſeines innern wie äußeren Lebens.

Von da ab wurde es Sitte und Geſetz der deutſchen Dichter, ſich um die praktiſche Bühne gar nicht zu kümmern. Vorſätzlich, mit Schadenfreude überließ man ſie den Sudeleien der Ueberſetzer, den Geſchmackloſigkeiten der Müllner und Houwald, welche die abgeſtandene, blaſirte Zeit, der Eine durch Greuel und Entſetzen, der Andere durch Thränen und weibiſche Rührung wenigſtens äußerlich zu echauffiren ſuchten — oder auch der Fingerfertigkeit eines Raupach, der mit großem mechaniſchem Talent, aber ohne die geringſte poetiſche Wirkung in kürzeſter Zeit ein ganzes Repertoire zu Stande brachte, und der namentlich für unſere Hoftheater, denen er eben loyal genug war, beſonders für das Berliner, die ausſchließliche Lieferung zu beſorgen hatte. — Die Romantiker, wie geſagt, ließen dies alles ruhig geſchehen, ſogar man war ſtolz darauf, man freute ſich darüber, man kam ſich beſſer, vornehmer, poetiſcher vor in ſeiner Iſolirtheit, weil es ſchon als Glaubensbekenntniß galt, daß das deutſche Volk doch im Grunde nichts Beſſeres werth ſei und daß ein Drama, um poetiſch zu ſein, nothwendig auch unaufführbar ſein müſſe. — An dieſem Irrthum ſcheiterten unſere bedeutendſten Talente, ſcheiterte Platen, der, bei aller ſtrengen, klaſſiſchen Form, doch darin weſentlich ein Romantiker war, daß er das Publikum verachtete und ſich auf dieſe Verachtung ſogar noch etwas einbilden konnte; hieran ſcheiterte Immermann, der allzu-

lange in der romantiſchen, das heißt unfreien, knechtiſchen Nachahmung Shakeſpeare's gefangen gelegen und den, gerade da er ſich ſelbſt wiedergewonnen und da ſeine köſtliche Dorfſchulzengeſchichte, dieſe Perle unſerer erzählenden Literatur, gleichſam den Frieden geſchloſſen hatte zwiſchen ihm und dem Volk — den, gerade in dieſem Augenblick der ſpäten, aber um ſo ſchöneren, um ſo glücklicheren Reiſe, wo er ſich gewiß auch der Bühne mit glücklichem Erfolge wieder zugewandt haben würde, ein neidiſcher Tod uns raubte; hieran Grabbe, dieſes äußerſte Zerrbild der Romantik, hieran eine Menge namenloſer, untergeordneter Geiſter, die eine größere Zeit getragen haben würde, die aber jetzt in dem gemeinſamen Irrthum untergingen.

Langſamer und minder in die Augen fallend als dieſer Verfall der dramatiſchen Literatur, wennſchon ebenſo unaufhaltſam wie er, war das Sinken der praktiſchen Bühne. — Die dramatiſche Literatur muß ſich jeden Augenblick neu erzeugen, es müſſen Poeten geboren, Stücke geſchrieben werden. In der Schauſpielkunſt dagegen giebt es eine gewiſſe receptive Technik, ſie braucht nicht jederzeit Neues zu ſchaffen, wie die Poeſie, ſie kann ſich mit der würdigen Darſtellung des Alten begnügen. — So überdauert daher auch die Blüthe des Schauſpiels den Verfall der dramatiſchen Literatur um mehre Decennien. Ja wenn auch die großen Künſtler unter uns ſeltener geworden ſind, wie ehemals, ſo iſt das deutſche Theater doch niemals an glücklichen Darſtellern ſo verarmt geweſen, wie an glücklichen Dichtern. Sogar die glänzendſte Bühne, welche das deutſche Theater überhaupt jemals geſehen, ſo wie einer der größten Schauſpieler, welche es jemals beſeſſen hat, fallen in dieſe Zeit des beginnenden Untergangs: die Bühne zu Berlin unter der Leitung des Grafen Brühl von 1815 bis 1828 und an dieſer Bühne Ludwig Devrient.

Sie erinnern ſich des gemiſchten Zuſtandes, in welchem das Berliner Theater ſich unter Iffland's Leitung befand, und wie Iffland's eigene, proſaiſche Richtung dem ideellen Element der Weimariſchen Kunſtperiode nur halben, nur zögernden Zutritt geſtattete. Die unglücklichen Kriegsjahre von 1806 bis 13 thaten das Ihrige, dieſen Zuſtand ſogar noch zu verſchlimmern. Zwar beſaß die Bühne auch damals

noch einen verhältnißmäßig reichen Kreis vorzüglicher oder doch brauchbarer Darſteller, wie die ſchon genannte Bethmann, Iffland ſelbſt, Beſchort, Gern den Vater u. ſ. w. Allein bei alledem, unter dem Druck der Zeitverhältniſſe, entbehrte ſie doch des rechten Schwunges, der eigentlichen lebendigen Bewegung; es war ein ehrenvoller Rückzug, welchen Iffland in den letzten Jahren ſeiner Direction nahm, gleichwohl ein Rückzug.

In dieſem Zuſtande überkam der Graf Brühl die Bühne. Brühl, ein perſönlicher Zögling Goethe's, ſchon als Kind von dem großen Dichter mit Theilnahme und Liebe behandelt und in ſeine Kunſt- und Denkweiſe eingeweiht, übertrug die Principien der Weimariſchen Bühne, das heißt die Principien einer reinen, ideellen Kunſtleitung auf das erweiterte Terrain des Berliner Theaters. Die Berliner Bühne unter Brühls Leitung iſt als die vollendete, mit größeren Mitteln, in größeren Umfang zur Ausführung gebrachte Wiederholung des Weimariſchen Theaters, aus ſeiner beſten und glücklichſten Zeit, zu betrachten. Wenn die Wirkung nicht ganz ſo rein, der Charakter nicht ganz ſo ſtreng, nicht ganz ſo energiſch durchgeführt, wie dies in Weimar unter Goethe der Fall geweſen: ſo meſſe man die Schuld davon nicht dem Grafen Brühl bei, deſſen Auffaſſung der Bühne immer die großartigſte, deſſen Wollen immer das reinſte, das äſthetiſch größte und freieſte: man meſſe die Schuld davon vielmehr dem Umſtande bei, daß die Berliner Bühne, auch in dieſer ihrer vorzüglichſten, ſchönſten Zeit, doch immer nur — eine Hofbühne war. Wende man nicht ein, daß das Weimariſche Theater unter Goethe doch auch ein Hoftheater geweſen — ein Hoftheater, ohne Zweifel: aber dieſer Hof war der Hof Karl Auguſts —! Und das iſt ein Unterſchied.

Dieſer Einſchränkung ungeachtet (eine Einſchränkung überdies, welche Brühl nicht trifft, da es nicht in ſeiner Macht ſtand, ſie aufzuheben), gebührt ihm der Ruhm, die Berliner Bühne durch den Geiſt, den er ihr, ſo viel ungünſtigen Umſtänden zum Trotz, dennoch einzuhauchen wußte, zur erſten Bühne ihrer Zeit erhoben zu haben: dadurch, daß er, wie bereits erwähnt, die Principien der Goetheſchen Kunſtführung auf das erweiterte Terrain des Berliner Theaters übertrug. Ein

ſichtbares Zeichen gleichſam, wie dieſer Kranz der Ehre nun von Weimar an Berlin übergehen ſollte, trat das Wolff'ſche Ehepaar, dieſe Lieblinge und eigentlichſten Schüler des alten Goethe, von der Weimariſchen Bühne über an die Berliner. Und wenn es ja eines Gegengewichtes bedurſt hätte gegen die vielleicht allzuſtrenge, die mitunter an das Nüchterne, das Farbloſe ſtreiſende Einfachheit und Mäßigung der Goetheſchen Schule, ſo war gerade der Berliner Bühne dies Gegengewicht in reichſtem Maße gegeben in Ludwig Devrient, dem Unſterblichen, Unvergeßlichen! Noch zu Vielen unter Ihnen ſteht das Bild dieſes großen Mannes zu lebendig, mit zu treuen Farben vor der Seele, als daß ich nicht Bedenken tragen ſollte, mit flüchtigen, ungenügenden Worten Eigenſchaften zu ſchildern und Eindrücke zu beſchreiben, von denen, ihrer Natur nach, auch die genaueſte, die vollendetſte Schilderung immer nur einen höchſt ungenügenden Abriß geben könnte. Ich beſchränke mich daher auf die Bemerkung, daß Devrient in ſeiner unberechenbaren, faſt dämoniſchen Genialität, ſeinem wüſten, zerfahrenen Weſen, ſeinen Excentritäten und Capricen die getreue Parallele bildet zu der Literatur ſeiner Zeit, der irrelichterirenden, excentriſchen, dämoniſchen Literatur der Romantiker, namentlich Hoffmanns, der eben damals der Hauptvertreter der Romantik, der Lieblingsſchriftſteller des Tages war und mit dem Devrient bekanntlich auch eine genaue perſönliche Freundſchaft, eine Folge ihrer geiſtigen Verwandtſchaft, verband.

Zu dieſen, gleichſam den Hauptpfeilern der Bühne, den unbeſtrittenen Koryphäen des damaligen deutſchen Theaters geſellte ſich, unter Brühls Verwaltung, ein reicher Kranz vermittelnder, unterſtützender Talente, von denen (denn mit Abſicht beſchränke ich mich hier ausſchließlich auf Verſtorbene) ich nur Lemms Namen in Ihrem Andenken erneuern will. Darſtellungen, wie ſie damals, in der Vereinigung dieſer Talente, von Calderons ſtandhaftem Prinzen (in welchem Wolff die Hauptrolle ſpielte), dem Leben ein Traum, dem Arzt ſeiner Ehre, wie ſie namentlich von Goethe's Iphigenie und Taſſo, ſowie, unter Devrients genialer Vermittlung, von den meiſten Shakeſpear'ſchen Stücken über die damalige Bühne ſchritten — Darſtellungen dieſer Art ſind auf dem deutſchen Theater gewiß niemals in gleicher Vollkommenheit geſehen

worden, und iſt es eine Pflicht des Hiſtorikers, ihnen ein dankbares Gedächtniß zu erhalten.

Auch unter der nächſten Intendanz blieb zum Wenigſten ein Nachhall, ein flüchtiger Wiederſchein jener glänzenden Periode. Wie der Brühl'ſchen Devrient, ſo ging ihr (damit ich auch hier der mir auferlegten Beſchränkung treu bleibe) Seydelmann zur Seite: Seydelmann, der, wie Devrient durch ſeinen genialen Inſtinct, ſo er durch Studium und künſtleriſche Reflexion die Elemente einer früheren, großen Periode in ſich verſammelte. — Wenn nichts deſtoweniger das Theater in dieſer Epoche ſich weniger in Einklang mit dem Publikum zu behaupten wußte, wie in der Brühl'ſchen Zeit, ſo lag dies hauptſächlich in dem veränderten Bewußtſein der Zeit überhaupt, und daß, bei dem allmäligen Aufdämmern bedeutender politiſcher Intereſſen, überhaupt keine ſo reine, äſthetiſche Befriedigung mehr möglich war, wie ehemals.

Was dann folgte... wiſſen wir Alle. Ich fühle um ſo weniger Neigung, es ausführlich zu erörtern, als die jüngſten Schickſale der Berliner Bühne, genau betrachtet, gar keine beſonderen — vielmehr es ſind die allgemeinen Schickſale der deutſchen Bühne. Derſelbe Weg von kurzer Blüthe zu raſchem Hinwelken, ſchmählichem Abſterben, den wir ſo eben am Beiſpiel des Berliner Theaters zurückgelegt — er würde ſich wiederholen in der Entwicklung (Entwicklung in dem Sinne, wie auch Fäulniß eine Entwicklung iſt) ſämmtlicher übriger Bühnen, vorausgeſetzt, daß es überall in meinem Plane gelegen hätte, eine ausführliche Geſchichte der einzelnen Theater zu geben. Ich würde des Wiener Burgtheaters unter Schreivogels, der Dresdner Bühne unter Tiecks Leitung gedenken, ich würde von München und Eßlair, von Hamburg und der Schmidtſchen Epoche, von Stuttgart, Braunſchweig, von Immermann und ſeinem romantiſchen Experiment zu Düſſeldorf, ich würde von der Königſtädter Bühne und den Holtei'ſchen Lieder- und Volksſpielen, von den Wiener Vorſtadttheatern und ihren Dichtern und Komikern, von Bäuerle, Raimund, Neſtroy, ich würde namentlich auch von dem muſikaliſchen Drama, von der Oper und ihren verderblichen Uebergriffen zu ſprechen haben. . . .

Zu welchem Zwecke?! da doch das Reſultat überall daſſelbe, der

Refrain der nämliche ſein müßte: dieſer, daß der Glanz unſerer Bühne erloſchen, die Kraft unſerer dramatiſchen Kunſt gebrochen iſt!

Ja, ſie iſt gebrochen: und kein einzelnes Ereigniß, kein Intendantenwechſel, keine Berufung dieſes oder jenes Schauſpielers, keine Verwerfung oder Annahme eines einzelnen Stückes kann dem deutſchen Theater helfen, ſondern (und damit am Schluß meiner Vorleſungen lenke ich zurück zu dem Satze, den ich an die Spitze derſelben ſtellte und an dem ich Sie, wie an einem ſichern Faden, durch das Labyrinth unſerer Theaterzuſtände zu führen verſucht habe) nur eine Erneuerung unſeres Lebens ſelbſt kann auch unſre Bühne erneuern! Schon ſehen Sie die leiſen Anfänge erwachenden politiſchen Bewußtſeins, die ſeit vier, fünf Jahren die Herzen unſeres Volkes durchzittern, von den Anfängen einer neuen dramatiſchen Dichtung begleitet; das Volk, zurückkehrend zu ſich ſelbſt, fängt auch wieder an Intereſſe zu finden an ſeinem Theater; die Bühne wird wieder eine Macht, ſie wird ein Vorkämpfer der Freiheit und der nationalen Bewegung; es giebt ſchon wieder Stücke, welche die Nation mit Liebe empfängt und die die Fürſten verbieten. Derſelbe Strom geiſtiger Bewegung, der die Erſtarrung unſeres öffentlichen Lebens zu löſen verſpricht, berührt auch ſchon in munterm Wellenſchlage die Welt des Theaters; auch hier ſind wir ſchon wenigſtens ſo weit wieder, daß wir das Rechte, das Nothwendige wiſſen und verlangen. — Beiden, Geſchichte und Literatur, Bühne und Leben, iſt Ein Ziel, Ein Weg gewieſen, beide haben eine Aufgabe zu löſen, einen Feind zu bekämpfen: Staat wie Theater, wenn ſie jemals wirklich gedeihen ſollen, haben ſich zuerſt und vor Allem von der Vormundſchaft der Fürſten zu befreien. Unſere Geſchichte muß aufhören eine Hofgeſchichte, unſere Theater müſſen aufhören Hoftheater zu ſein; beide müſſen wiedergegeben werden, dem ſie urſprünglich gehören, das ſie genährt hat mit ſeinem wärmſten Blute, ſeinen edelſten Kräften: dem Volke. — Sind beide auch noch ſchwach, die Anfänge unſers politiſchen Lebens ſowohl, wie die unſrer wiedererwachenden dramatiſchen Kunſt, mehr guter Wille, als wirkliche Leiſtung, was thut es? Es ſind eben Anfänge, es ſind Keime, welche reifen werden, reifen müſſen, ſobald nur wir ſelbſt nicht müde werden, der größeren Zukunft auch mit kleinen Anfängen bereitwillig vorzuarbeiten.

Google

Möge ſie denn bald aufgehen, die köſtliche, die Sonne der Erfüllung, der Morgen unſrer Freiheit!

Anmerkungen.

Zu pag. 370.: Iffland. Wenige deutſche Schauſpieler haben das Glück gehabt, ſchon bei Lebzeiten der Gegenſtand ſo ſorgfältiger dramaturgiſcher Abhandlungen zu werden und ihre künſtleriſchen Leiſtungen von den bedeutendſten Zeitgenoſſen ſo gründlich charakteriſirt zu ſehen, wie Iffland; über keinen daher auch exiſtirt eine ſo reiche, ſo werthvolle dramaturgiſche Literatur, wie eben über ihn. Den Anfang, ſo viel uns bekannt, machte K. A. Böttiger's „Entwickelung des Iffland'ſchen Spiels in vierzehn Darſtellungen auf dem Weimariſchen Hoftheater im Aprilmonath 1796," Leipz. 1796 (als Graf Wodmar in Gemmingens Hausvater, Czar Peter in den Strelitzen, Rechtler im Iffland'ſchen Scheinverdienſt, alter Dallner in Dienſtpflicht, Lieutenant Wallner in Stille Waſſer ſind tief, Treumund in der ehelichen Probe von v. Dalberg, Poſert im Spieler, Hofrath Reinhold in den Hageſtolzen, Commiſſär Walmann in der Ausſteuer, Oberprieſter in der Sonnenjungfrau, Franz Moor, Licentiat Werner im Herbſttag, und — — Egmont); ſie iſt, mit Johannes Schulze's Aufſatz „über Iffland's Spiel auf dem Weimariſchen Hoftheater im Septbr. 1810" (als Graf im Puls von Babo, Langſalm im Wirrwar von Kotzebue, Lear, Kaufmann Herb im Cumberland'ſchen Amerikaner) und den jüngſt erſchienenen Erinnerungen von Z. Funk (Bd. II, p. 1—179, wo u. A. folgende Ifflandiſche Rollen charakteriſirt werden: Geiziger von Molière, Antonius in Kotzebue's Octavia, Shylok, Lorenz Stark, Wallenſtein, Flappert im argwöhniſchen Liebhaber, Amtshauptmann in Eliſe von Valberg, Wilhelm Tell, Bittermann in Menſchenhaß und Reue, Abbé de l'Epée), noch immer das Bedeutendſte dieſer ganzen Literatur, wenigſtens ſoweit dieſelbe panegyriſch iſt. Die Polemik iſt bekanntlich hauptſächlich durch Tieck vertreten worden, beſonders im Phantaſus, im dritten Bande, auch in den dramaturg. Blättern. — So vielen und ſo völlig ausreichenden Beurtheilungen des Künſtlers gegenüber, beſchränken wir uns daher auf eine kurze Darſtellung ſeines äußeren Lebens; die vorzüglichſte Quelle dafür bietet, außer der Selbſtbiographie, die jedoch nur bis zum Jahre 1796, bis zur Uebernahme der Berliner Bühne reicht, das eben genannte Funk'ſche Buch. — Aug. Wilh. Iffland wurde 1759, der Sohn wohlhabender und angeſehener Aeltern, zu Hannover geboren. Seine Theaterleidenſchaft, genährt durch die zeitweilige Anweſenheit der Ackermann'ſchen, ſpäter der Seyler'ſchen Trupppe, veranlaßte ihn im J. 1777 das Haus ſeiner Aeltern heimlich zu verlaſſen. Er ging nach Gotha, wo Eckhof damals an der Spitze der Bühne ſtand. Unter ſeiner Leitung, im Wetteifer mit Beil, Beck u. A. (ſ. o.), entwickelte er ſich raſch zu einem glücklichen und gerngeſehenen Darſteller im ſogenannten Charakterfach. Schon 1783 wird er als ein „junger Mann von ungemein viel Talenten" gerühmt, „der im Fach der komiſchen Alten und Karikaturrollen ſehr viel

leiſtet und der die Gabe beſitzt, in verſchiedenen Rollen den verſtorbenen Eckhof aufs Genaueſte zu kopiren": ſ. Gallerie von teutſchen Schauſpielern ꝛc. Wien 1783, p. 116; vgl. den Reichardt'ſchen Theat. Kal. von 1779, wo auch ſein Portrait. 1779, nach Auflöſung des Gothaiſchen Hoftheaters ging er nach Mannheim, wo er bis 1796 als Regiſſeur und erſter darſtellender Künſtler, wie auch als Schriftſteller, in zahlreichen und überall beliebten Theaterſtücken, einen ſehr reichen Wirkungskreis hatte. In demſelben Jahre gaſtirte er in Weimar, dann in Berlin. Die Folge dieſes letzteren Gaſtſpiels war, daß man ihm die Direction des Nationaltheaters, die bis dahin, nach Engel's Abgang (1794) von einem Herrn von Warſing geführt worden war, übertrug In dieſer Stellung, ſeit 1811 mit dem Titel eines Generaldirectors der kgl. Schauſpiele, blieb er bis an ſeinen Tod, der am 22. Septbr. 1814 erfolgte. — Seine dramatiſchen Schriften erſchienen zuerſt geſammelt Leipzig 1798—1802, in ſechzehn Bänden; eine zweite Sammlung erſchien 1807, gleichfalls zu Leipzig. Auch der von ihm herausgegebene Theaterkalender verdient Beachtung: 1807 ſgg.; ſ. o. p. 24. Vgl. Gervin. V, 542 ſg.; auch Tieck in den dramaturg. Bl. I, 141 ſg.

Zu pag. 379: Hoftheater zu Weimar. Es iſt ſehr zu bedauern, daß, ſo viel Enthüllungen über die Glanzepoche Weimar's die Zeit, in Biographien, Briefwechſeln und Memoiren, allmälig auch gebracht hat, doch eine ausführliche und zuſammenhängende Darſtellung des Weimariſchen Theaterlebens noch immer ausgeblieben iſt. Noch ſind Augenzeugen jener köſtlichen Epoche vorhanden, Augenzeugen überdies, deren reiche Kenntniß, deren feiner Geſchmack ſie zu dieſer Aufgabe vollkommen befähigt; möchten ſie doch nicht ſäumen, dieſes Denkmal zu errichten, ehe es auch für ſie zu ſpät! Ueber Mangel an überliefertem Material, die eigenen Erinnerungen aufzufriſchen und zu ſammeln, können ſie nicht klagen; im Gegentheil findet in den verſchiedenen Briefwechſeln, vor Allem dem Goethe-Schillerſchen, ſowie in Goethe's eigenen Werken, ferner in den Journalen jener Zeit, namentlich der Eleganten Zeitung und dem Leipziger Journal für Luxus und Moden, in Vogel's vortrefflichem Buch über „Goethe in amtlichen Beziehungen" (Jena, 1834), in den „Theaterbriefen" ꝛc. von Dietmar, Berl. 1834 ꝛc. ſich ein Schatz zuſammengehäuft, der nur der ordnenden, der belebenden Hand bedürfte. Vgl. auch die Skizze in Wachsmuth's Weimariſchem Muſenhof, zu Anfg. — Außer Goethe ſelbſt verdient, beſonders für die Zeit, ehe Schiller dazu trat, das heißt alſo bis gegen Ende der neunziger Jahre, Friedr. Hildebrand von Einſiedel (ſt. als Großherzgl. S. Weimariſcher Geheimerath 1828) beachtet zu werden; ſeine (anonym erſchienenen) „Grundlinien zu einer Theorie der Schauſpielkunſt. Nebſt der Analyſe einer komiſchen und tragiſchen Rolle, Fallſtaff und Hamlet von Shakeſpeare", Leipz. 1797 enthalten einen Schatz ſeiner, praktiſcher Bemerkungen, und laſſen intereſſante Blicke thun in die Art und Weiſe, wie das Weimariſche Theater ſich allmälig zu ſeiner Größe heranbildete. — Unter den Skeptikern, deren in der Vorleſung gedacht wird, iſt eine der neueſten und zugleich der bedeutendſten Stimmen die von Holtei, in den Vierzig Jahren, Bd. V, p. 66: einem Buche, das überhaupt für unſere modernen Theaterzuſtände, in den zwanziger und dreißiger Jahren, eine höchſt ergiebige Fundgrube iſt. — Schließlich wenige flüchtige Notizen über die vornehmſten Künſtler der Weimariſchen Blüthezeit. — Graff (J. J. geb. 1769 zu Cöln) debütirte 1759 auf der Bühne ſeiner Vaterſtadt, war dann

einige Jahre bei der Boſſann'ſchen Geſellſchaft, derſelben, aus der ſich ſpäterhin (ſeit 1791) das Deſſauiſche Hoftheater entwickelte: ſ. Wilhelm Köhler, Zur Geſchichte des Deſſauiſchen Hoftheaters, Deſſau 1846: womit Z. Funk im II. Bd. der Erinnerungen, in der Biographie L. Devrients, zu vergleichen. 1793 kam Graff nach Weimar, das er nicht wieder verließ. Graff war Heldenſpieler; an ſeiner künſtleriſchen Ausbildung ſoll namentlich Schiller lebhaften Antheil genommen haben. Auch war Graff der erſte Wallenſtein der deutſchen Bühne; vgl. Boas' Nachtr. zu Goethe, im dritten Band. — Oels (Karl) geb. um 1780 zu Berlin, ſeit 1803 Mitglied der Weimariſchen Bühne; ſein Max Piccolomini, Poſa, Egmont, überhaupt alle jugendlich heroiſchen Rollen, in denen er ſeine reiche Naturbegabung: eine vorzügliche Geſtalt, ein herrliches Organ, geltend machen konnte, werden als vortrefflich geprieſen. Er ſtarb zu Weimar 1833. — Corona Schröter, geb. zu Warſchau 1758, war Anfangs Sängerin; erſt ſeit 1779, wo ſie, noch unter Seyler, zur Weimariſchen Bühne trat, ging ſie zum recitirenden Drama, namentlich zu tragiſchen Rollen über, die ſie mit einem ſeltenen Aufwand von Adel und Würde gegeben haben ſoll. Goethe's Iphigenie wurde durch ſie zum erſten Mal auf die Bretter geführt und zwar in einer Vollendung, wie von Wenigen nach ihr. Sie ſtarb bereits 1803. — Auch Caroline Jagemann, geb. zu Weimar um 1780, war urſprünglich Sängerin und zwar eine höchſt vorzügliche; daneben jedoch, eine Schülerin Iffland's und Beck's, unter deren Augen ſie 1795 zu Mannheim debütirt, zeichnete ſie ſich auch in den tragiſchen Rollen des recitirenden Drama's, als Cordelia ꝛc. aus. Sie lebt, ſeit Längerem von der Bühne zurückgezogen, noch jetzt, als Frau von Heigendorf, in der Nähe von Weimar. — Ueber das Wolf'ſche Ehepaar ſ. u. p. 405.

Zu pag. 386: Engel. Ueber Engel als Schriftſteller (er hat ſich dem größeren Publikum, außer durch zahlreiche populärphiloſophiſche Schriften, beſonders durch den Familienroman Lorenz Stark, ſowie durch einige zu ihrer Zeit ſehr beliebte kleinere Stücke, der Edelknabe, der dankbare Sohn ꝛc. bekannt gemacht) ſ. Gervinus V, 546 ſgg. Seine Ernennung zum Theaterdirector verdankte er ohne Zweifel ſeinen „Ideen zur Mimik", 1785, in zwei Bänden: einem Werk, in denen die Menge feiner und richtiger Einzelnheiten die Dürftigkeit der zu Grunde liegenden Geſammtanſchauung faſt vergeſſen läßt. — Uebrigens war ſeine Direction nichts weniger als glücklich; weder dem Hofe noch dem Publikum noch auch den Schauſpielern ſelbſt vermochte er genug zu thun: weshalb er ſein Amt bereits 1794 niederlegte. Vgl. die (allerdings ſehr einſeitig panegyriſche) Charakteriſtik in Garlieb Merkel's „Skizzen aus meinem Erinnerungsbuche", Riga und Dorpat 1824, p. 307—334.

Ebendaſ.: das Unzelmann'ſche Ehepaar, Czechtitzky, Fleck, Mattauſch ꝛc. Karl Wilh. Ferd. Unzelmann, geb. zu Braunſchweig 1753, debütirte 1771 bei einer kleinen Truppe im Mecklenburgiſchen. Nachdem er ſodann längere Zei bei der Döbbelin'ſchen Truppe geſpielt, wurde er 1781 für die Dreyerſche Unternehmung in Hamburg (Schütz, p. 501 ſgg.) engagirt. 1783 ging er nach Berlin zurück, wo er von da an, mit Ausnahme weniger Jahre (1784—1788), in denen er der Großmann'ſchen Geſellſchaft (ſ. o. p. 265) angehörte, beinahe noch volle vierzig Jahre thätig war. Selbſt nach ſeiner Penſionirung (1823)

betrat er noch einige Male die Bühne. Er ſtarb 1832. — Unzelmann wird als einer der genialſten Komiker gerühmt, welchen die deutſche Bühne jemals beſeſſen; er durfte das Außerordentlichſte, das Keckſte wagen (und zwar er hat es reichlich gewagt), ohne zu beleidigen; ſelbſt ſeine Unarten und Fehler, verklärt durch den Alles bewältigenden Humor, der in ihm wohnte, gewannen das Anſehn von Tugenden. — Ueber ſeine Frau, die geb. Flittner, ſpätere Bethmann ſ. u. — Czechtitzky (Karl) wurde 1759 zu Trautenau in Böhmen geboren. Er debütirte bei öſterreichiſchen Truppen. 1787, nachdem er bereits in Berlin, Königsberg ꝛc. mit Beifall geſpielt, gaſtirte er bei Schröder in Hamburg. Aus dieſer Zeit iſt ein Urtheil Meyer's, des Biographen Schröder's, über ihn bewahrt, Leb. Schröd. II, 27: „Ausgezeichnet durch körperliche und geiſtige Vorzüge, theaterfeſt, lebhaft, witzig, anſtändig, bekannt mit dem Ton der großen Welt, verſtändlich und mit einem ſprechenden Auge, gab er kalten Rollen Bedeutſamkeit, wohlverhaltner Empfindung Ausdruck, und Bitterkeiten Beziehung. Heimtückiſche, verſtellte Charaktere bezeichnete Niemand ſicherer und raſcher als er, ohne den Mitſchauſpieler, der getäuſcht ſcheinen mußte, in Verlegenheit zu ſetzen, oder dem Zuſchauer räthſelhaft zu bleiben. Auch ſeine Fröhlichkeit, ſelbſt wenn ſie lärmend ward, blieb anſteckend und gefällig. Aber ſogar bei vorgeſchrittener Bildung, und neben Muſtern die ihm das Gegentheil empfehlen ſollen, konnte er nicht über ſich gewinnen, erſten Ausbrüchen der Heftigkeit Mäßigung zu gebieten, ſeine Geberden vor Entſtellung, ſeine Declamation vor rhetoriſchem Geſchrei zu bewahren; und noch weniger war er aufgelegt, irgend eine beklatſchte Manier der Wahrheit aufzuopfern. Auch behielt ſeine Sprache einen Anklang Oeſterreichiſcher Mundart." Hiermit iſt Tieck im Phantaſus, im dritten Bande p. 513 zu vergleichen. Er war demnächſt in Berlin engagirt; doch ſchon 1795 verließ er die Bühne, angeblich um ſich deſto ungeſtörter ſeiner Leidenſchaft für das Spiel, nicht das künſtleriſche, das Spiel der Bretter, ſondern das Kartenſpiel zu ergeben; alſo ein zweiter Borchers (ſ. o. p. 315). In dieſer Miſere iſt er verſchollen. — Franz Mattauſch, geb. zu Prag 1767, betrat die Bühne zuerſt 1784 zu Bayreuth. In Berlin trat er zuerſt 1789 als Don Karlos auf, der auch in der Folge noch ſeine vorzüglichſte Rolle geblieben ſein ſoll. Später zeichnete er ſich beſonders in Iffland'ſchen Vätern u. dgl. aus. Man rühmt die Einfachheit und natürliche Kraft ſeines Spiels. Seit 1827 von der Bühne zurückgezogen, ſtarb er 1833. — Neben dieſen wären, wenn es hier auf Vollſtändigkeit des Einzelnen abgeſehen ſein könnte, die Frauen Baranius, Schick, beide vornämlich als Sängerinnen glänzend (vgl. Tieck im Phantaſus III, 513), Ambroſch u. A. zu nennen. Dieſe Ausführlichkeit indeſſen muß den Specialgeſchichten einzelner Bühnen überlaſſen bleiben.

Zu pag. 388: Fleck. Joh. Friedr. Ferd. Fleck wurde 1757 zu Breslau geboren. Sein erſtes Debut hatte er in Leipzig, wo er ſich namentlich Reinecke (ſ. o. p. 365) zum Muſter nahm. 1779 wurde er Mitglied der Schröder'ſchen Geſellſchaft zu Hamburg, bei welcher Gelegenheit Meyer im Leben Schröder's I, 316 fg. folgendes Bild von ihm entwirft: „Am 20. Mai trat Fleck, welcher bisher bei der Sächſiſchen Hofſchauſpielergeſellſchaft geſtanden, als Gloſter im König Lear auf. Die Natur hatte Geiſt und Körper an ihm reichlich ausgeſtattet. Er durfte ſich ihr überlaſſen, und überließ ſich ihr mit beiſpielloſer Sicherheit. Er war bei ſeinen erſten Schritten auf der Bühne zu Hauſe, und benahm ſich auch

ſo. Sein Auge funkelte, ſeine Stimme war tönend und herzergreifend, ſein Körper athletiſch gebildet. Die Tracht der Vorzeit ſtand ihm beſſer als neuere Staatskleider, innere unvergängliche Würde war ihm deutlicher aufgeprägt als äußerer erlernter Anſtand. So hätte das Auge den Helden des Trauerſpiels zu erblicken gewünſcht Sein Götz, Otto, Carl Moor, Wallenſtein, ſind dem Kenner unvergeßlich. Drollige und treuherzige Alte des Luſtſpiels gelangen ihm nicht weniger. Der Oberförſter in den Jägern, der geadelte Kaufmann, der Schulmeiſter im Geburtstage, der Jude Baruch in Dienſtpflicht, gehörten ihm eigenthümlich. In niedrigkomiſchen Rollen machte er die Schleſiſche Volksſprache glücklich geltend. Das Verzeichniß ſeiner glänzenden, trefflich durchgeführten, würde einen großen Raum einnehmen; und wollte man derer erwähnen, in denen er durch geiſtreiche, unvorhergeſehene Züge überraſchte, ſo würden vielleicht alle anzuführen ſein. Er arbeitete nicht in Bruchſtücken. Seine Darſtellung war aus einem Guß, und bildete ein Ganzes; wenn gleich die Form nicht immer ausgefüllt, zuweilen geſprengt war. Er trieb keine Marktſchreierei, heuchelte nicht was er nicht empfand, ſtrebte keinem fremden Muſter nach: aber bis zum Ueberſtrömen voll von ſeiner eignen Anſicht, konnte er die Fluth nicht immer bändigen die über die Ufer trat, oder den Geiſt zügeln, der ſich einer beſtimmten Fährte ergeben hatte. Willkommen war ſein Anblick ſtets, war auch dann noch zu bewundern, wenn man ihm eine andere Richtung gewünſcht hätte. Aber für eigentliches Muſter konnte er nicht gelten. Wer ſich an Kraft und Gluth mit ihm meſſen dürfte, verſchmäht alle Nachahmung. Wem die Natur das Bewußtſein jener verſagt, dem ruft ſie zu, ſich auch ſeiner Kühnheit zu enthalten.“ Von Hamburg ging er 1783 zu Döbbelin nach Berlin, wo er bis an ſeinen Tod (1801, den 20. Decbr.) blieb. Aus dieſer Zeit ſind Tieck's beredte Schilderungen. Einige Stellen aus dem Phantaſus III, p. 507 fg. ſind im Text der Vorleſung mitgetheilt; ich füge eine andere aus den Dramaturgiſchen Blättern bei, über Fleck's Auffaſſung ſhakeſpeariſcher Rollen, II, 46 fg. Es iſt vom Lear die Rede: „Fleck hob auf eine wahrhaft wunderbare Weiſe den Humor heraus, ohne welchen Shakeſpeare keinen einzigen ſeiner tragiſchen Charaktere gelaſſen hat. Dieſe ſonderbare Kühnheit, die den meiſten Schauſpielern abgeht, weil ſie es ohne Beruf freilich nicht wagen dürfen, einen Anklang des Komiſchen mit dem Ernſt zu verbinden, und ſelbſt in die Töne der Verzweiflung und des tiefſten Schmerzes eine gewiſſe Kindlichkeit, Naivität, wunderlichen Widerſpruch mit ſich ſelbſt, oder man nenne es, wie man wolle, hineinzuwerfen, dieſes ſeltſame Talent war Fleck's Größe und ihm, ohne Anſtrengung, das natürlichſte. Es iſt nicht zu beſchreiben, was durch dieſe Gabe ſein Macbeth in vielen Stellen, und eben ſo ſein Othello, oder Lear gewannen. Alle jene ſonderbaren Reden und Uebertreibungen, die ja auch oft genug die engliſche ſchwache Kritik angemerkt und bedauert hat, wurden durch Fleck's poetiſche Kraft eben ſo viele Schönheiten: das erſchütterte eben, was manchen dürftig oder überflüſſig ſchien, und dieſer merkwürdige Mann hätte mit Sicherheit den ungefälſchten, ganzen Text des großen Dichters brauchen und uns mehr, wie alle engliſchen Kommentatoren, jene Stellen erläutern können, die auch ein Garrick nicht beachtete, oder anſtößig fand, der ſich überhaupt, in ſeinen Umarbeitungen wenigſtens, nicht als der Künſtler zeigt, der ſeinen verehrten Bühnenvorfahr hinlänglich verſtand.“ Ueber ſeinen Otto von Wittelsbach ſ. ebendaſelbſt I, 106, ſowie namentlich über den Wallenſtein, eine der letzten, aber auch der größten, der erſtaunlichſten Rollen

dieſes Künſtlers: a. a. O. 100—102, womit J. Funk in den oben erwähnten Erinnerungen II, 129—139 zu vergleichen. — Alles zuſammengenommen, ſtellt es ſich aufs Unwiderleglichſte heraus, daß Fleck von allen deutſchen Schauſpielern derjenige geweſen, welcher, ohne die Vielſeitigkeit eines Eckhof oder Schröder zu beſitzen, dennoch am Erſten verdient, dieſen Unvergleichlichen zur Seite geſetzt zu werden, — der wahre Heros der deutſchen Bühne.

Zu pag. 389: Die Unzelmann. Friederike Auguſte Conradine, geb. Flittner, ſpäter verehlichte Bethmann. Sie war 1760 zu Gotha geboren. Ihre erſte künſtleriſche Erziehung erhielt ſie durch den öfters erwähnten Großmann, mit dem, nach dem Tode ihres Vaters, ihre Mutter ſich in zweiter Ehe vermählt hatte. 1777 betrat ſie die Bühne, Anfangs als Sängerin, bald auch als Schauſpielerin, beſonders in naiven und komiſchen Rollen; ſpäter ging ſie auch zu tragiſchen Darſtellungen über und auch in dieſem Fach mit dem glücklichſten Erfolg: wie es denn überhaupt, nächſt der Henſel, wohl ſelten eine Schauſpielerin gegeben, die ein ſo reiches, ſo mannigfaches Repertoire ſo glorreich beherrſcht hat. 1803 von Unzelmann geſchieden, verheirathete ſie ſich mit dem Schauſpieler, nachherigen Schauſpiel-Director Bethmann. Sie ſtarb als Mitglied der Berliner Bühne, der ſie ſeit 1788 angehörte, im J. 1815. Einige ſehr intereſſante Briefe von ihr finden ſich in dem kürzlich erſchienenen „Krieg, Literatur, Theater" (von Dorow) abgedruckt. — Neben der Bethmann mag hier in zwei Worten gleich noch zweier Künſtlerinnen aus der nachfolgenden Zeit gedacht werden, denen dieſer Platz ſowohl durch ihr Talent wie ihren Ruhm geſichert wird: Frau Hendel-Schütz und Frau Schröder, beide (ſo viel dem Verf. bekannt) noch am Leben, beide der Bühne ſeit Langem entfremdet, beide berühmt genug, als daß nicht ihr bloßer Name jede ausführlichere Notiz an dieſer Stelle erſetzen ſollte.

Zu pag. 397: Das Wolf'ſche Ehepaar. Pius Alex. Wolf, geb. zu Augsburg 1784, kam 1804 zum Weimariſchen Theater, wo er, von Goethe mit Vorliebe gebildet, bald in den erſten Rollen der tragiſchen Bühne, als Hamlet, Oreſt, Poſa, Max ꝛc. glänzte. 1816, zu Anfang der Brühl'ſchen Intendanz, folgte er einem Rufe nach Berlin, wo er bis an ſeinen nur allzufrühen Tod (1828) eine Hauptſtütze der Bühne, der wahre Träger jener von Weimar her verpflanzten idealen Richtung war. — Ihm würdig zur Seite, in derſelben Schule gebildet, wetteifernd mit ihm in dem reinen, großen Stile der Darſtellung, ſtand ſeine Gattin, Amalie geb. Macolmi, früher verehelichte Becker, geb. zu Weimar 1774. Was ſie in allen erſten Rollen der höheren Tragödie, in allen edlen und idealen Charakteren, als Iphigenie, Clärchen, Maria Stuart ꝛc., ſodann in ſpäteren Jahren in Rollen ſtrengen Stils (Eliſabeth in Maria Stuart ꝛc.) ſowie in Mutterrollen leiſtete, wird noch heut von dem gerührten Zuſchauer in dankbarem Gedächtniß bewahrt. Seit einigen Jahren von der Bühne zurückgezogen, erfreut ſie ſich, im Wiederſchein wohlverdienten und unverwelklichen Ruhmes, eines ſo glücklichen wie ehrwürdigen Alters.

Ebendaſ.: Devrient. Ludwig Devrient, geb. zu Berlin 1784, debutirte 1802 unter dem Namen Herzfeld bei einer kleinen vagabondirenden Truppe in Sachſen. 1805 kam er zur Bethmann'ſchen Geſellſchaft nach Deſſau, von wo er 1809 nach

Breslau ging. Hier fing ſein Ruhm an ſich zu entwickeln, ja vielleicht war dieſe Breslauer ſeine vollendetſte, ſeine reiſſte Epoche. 1815 kam er nach Berlin, wo er 1832 am 30. Decbr. ſtarb. Auch Devrient entbehrt noch des literariſchen Denkmals, das ihm, dem Genoſſen Eckhoffs, Schröders, Flecks, gebührt. Auch hier iſt das Material dazu reichlich vorhanden, in den Funk'ſchen Erinnerungen II, 217—285, in der Lewald'ſchen Theaterrevue Jahrg. II., in Rellſtab's Blumen- und Aehrenleſe II, 307 fgg. 2c. Und in wie Vieler Augen, in wie Vieler Herzen lebt nicht noch der unergründliche, dämoniſche Zauber ſeines Spiels? Möchte ſich dann doch auch hier recht bald die Hand finden, die die zerſtreuten Blätter zum Kranze windet, bevor der Sturm der Zeit die einzelnen verweht. — Lemm (Fr. Wilh. geb. zu Berlin 1782) trat zuerſt auf der Bühne ſeiner Vaterſtadt auf, der er auch während ſeiner ganzen künſtleriſchen Laufbahn angehörte, ohne Unterbrechung, bis an ſeinen Tod (1837). Lemm hatte ſich in der Wolf'ſchen Richtung gebildet; ſeine Darſtellungen (er excellirte beſonders in hochtragiſchen Rollen) waren immer verſtändig, immer ſorgſam, immer von künſtleriſchem Ernſt getragen. Er war vielleicht nur ein mäßiges Genie: aber dafür hatte er auch das Genie der Mäßigung; wie Andere durch Leidenſchaft und ſtarke Empfindung, ſo war Lemm groß durch ſeine Gemeſſenheit, ſeine Würde, das feine und ſorgſame Ebenmaß, die eigenthümliche keuſche Grazie, die ſeine Darſtellungen umſchwebte. In Rollen, wo dieſe Eigenſchaften ausreichten oder wo ſie doch wenigſtens den Mangel anderer verdecken konnten, war Lemm unübertrefflich; ſo ſein Kaufmann von Venedig, ſein Antonio im Taſſo 2c. — Ueber Seydelmann genügt es, auf das Rötſcher'ſche Buch, ſowie in Betreff Eßlair's (geb. 1772, ſt. 1844) auf Tieck's dramaturg. Blätter I, 86—104 zu verweiſen.

Gedruckt bei den Gebr. Unger in Berlin.

Verbeſſerungen.

p. 4 Z. 14 v. u. für Meſſias der Idee lies Meſſias der Welt.

p. 38 Z. 21 v. u. für Flach lies Slach.

p. 72 Z. 20 v. o. für maginum lies imaginum.

p. 223 in der Inhaltsanzeige ſind die Worte: Gottſched's Sammlungen zur Theatergeſchichte, wegzuſtreichen.

Digitized by Google

BIBLIOTHEQUE CANTONALE
15.VI.1883.
Google